ثروت عكاشه



مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

١

هـــذا الكتـــاب

جولة بين عدد من كتب الرحلات ولوحات الفنانين الأوربيين والأمريكيين الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر، تتناول نماذج من انطباعات الرّحالة والفنانين والأدباء الفرنسيين والإنجليز عن مصر والمصريين، قد يحمل بعضها مودّة صافية وقد يزخر البعض الآخر بنقد لاذع أو تشهير ماكر أو تحريض سافر. فلا بأس من أن يعرف القارئ المصرى والعربى ما قيل فيه من مدح وما قيل فيه قَدْحٍ. وليس كل ما قيل من ذم يخلو من تحامل. والقارئ وهو يطالع هذا أو ذاك قادر على التمييز بين ما هو حق وما هو باطل.

والكتاب بمجلّديه يعرض جملة من أبدع اللوحات ذات الأهمية التى صوّرها أو رسمها الفنانون الفرنسيون والإنجليز والأوربيون ممن زاروا مصر فى القرن التاسع عشر وانفعلوا بمجتمعها وأهلها وآثارها، وخاصة ما فيه إشارة إلى ما جاء على ألسنة الرحّالة والأدباء من وصفهم لأشياء أو ذِكْرهم لعادات، حتى يتسنّى للقارئ أن يربط بين ما جاء مصوّرًا وما جاء مدوّنًا. ومن هذه اللوحات ما هو بالألوان المائية، ومنها ما هو تصوير زيتيّ، ومنها ما هو بتقنية حفر الرسوم على الحجر وغيره، ومنها ما هو تسجيل فوتوغرافي حين اختُرعت آلة التصوير فى النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وقد أضاف المؤلف إلى هذه الطبعة الثانية حديثًا ولوحات مصوّرة لم يردا قبلُ فى الطبعة الأولى، إثراءً لمضمون الكتاب، لاسيما موضوع التصوير الاستشراقى الذى رأى أن يكون جامعًا لكل ما فى العالم الإسلامى من مغربه إلى مشرقه [مراكش والجزائر وتونس ومصر والشام وتركيا] أدبًا ورحلةً وتصويرًا لما لهؤلاء الأدباء والرحّالة والفنانين من تجربة وخبرة عن تلك الأقطار بعد أن داستها أقدامهم وعاشوا بين أهلها.

ويضم الكتاب بمجلّديه ٦٥٠ لوحة كما ينفرد بنشر لوحات لم يسبق نشرها من قبل. وعلى هذا فالكتاب باقة اجتمعت زهراتها من حدائق الأدب والفن المختلفة قطفها د. ثروت عكاشه على هواه ونسّقتها يداه لتشيع شذى جديدا، وإن كان فى الحقيقة عصارة هذه الزهرات جميعا.

النـاشــــر

جون فردريك لويس: وجبة الغداء في صحن الدار بحي الأزبكية.
أوين. دجار جاليري بلندن

ثروت عكاشه



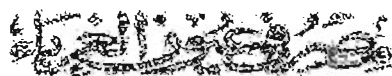
مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء
(القرن التاسع عشر)



المجلد الأول

دار الشروق



من الرحالة والفنانين والأدباء
(القرن التاسع عشر)



ثروت عكاشه

مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

المجلد الأول

الإخراج الفني

مجدى عز الدين

الطبعة الأولى ١٩٨٤ م
الطبعة الثانية ٢٠٠٣ م

© دار الشروق

٨ شارع سيبويه المصري
رابعة العدوية - مدينة نصر
القاهرة - مصر
تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ (٠٢)
فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
e-mail: dar@shorouk.com
www.shorouk.com

ثروت عكاشه

مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

المجلد الأول

دار الشروق

إلى حفيدي **محمد عبد المجيد اللبان**

بالأمس القريب أهديتُ إليك كتابيَ «الإغريق بين الأسطورة والإبداع» و«الفن الإغريقي»، وكنت عندها ما تزالُ تخطو أولى خطاك ولا تقوى على قراءتهما؛ ولكني تشبّثتُ بك حتى تشبّ.

والآن وقد شببتَ عن الطوق ومضيتَ تخوضُ مُعْترك الحياة أضمّ إليهما كتابي هذا الذي يصف لك مصر في الماضي غير البعيد على لسان بعض المؤرخين والأدباء والفنانين، منهم مَن هو مُغرض ومنهم مَن هو مُنصف. ولسوف تقرأ هذا كله لترى أين سيكون مكانك في حياة مصر. وكم أتمنى أن تكون من بين من تنشدهم مصر للنهوض بها إلى مصاف الأمم الحضارية الراقية.

ثم ما أحْرَصَني هنا على أن أفصح لك عما يُكنّه لك قلبي من حب فياض غامر وما يُجنّه لك خاطري من أمانٍ.

ثروت عكاشه

شكر وتقدير

 أوّل من أتوجّه إليه بالشكر عن ذلك العون الكريم الذي لقيته من تيسير لي بالاطلاع وتزويد لي بالمراجع النادرة وتمكيني من تصوير ما أردت من لوحات هم : المرحوم الأستاذ الدكتور **عبد العزيز صادق** مدير عام مركز تسجيل الآثار بالقاهرة ، والأستاذ الدكتور **حمدي السكوت** رئيس قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية ، والسيدة **ليزلي ويلكنز** مديرة مكتبة الكتب النادرة بالجامعة الأمريكية سابقًا ومساعداتها السيدات **نادية عبد السلام علي** وناهد **مصطفى** ونهال **تمروز** ، والدكتورة **پول پوزنر** مديرة المعهد الفرنسي للآثار سابقًا . والدكتور **نيكولا جريمال** المدير الأسبق للمعهد الفرنسي ، والدكتورة **ضياء أبو غازي** مديرة مكتبة المتحف المصري للآثار . والمرحوم الأب **جورج قنواتي** عن مكتبة دير الرهبان الدومينيكان بالقاهرة . وكذا السادة السفراء **سميح أنور** و**جمال منصور** و**يحيى حسن** و**عزيز حمزة** و**كمال عبد الرحمن إبراهيم** لإذنهم لي بتصوير اللوحات المحفوظة بالنادي الدبلوماسي . وهذا إلى السادة أمناء متاحف الحضارة ومحمد محمود خليل وحرمه والأمير محمد علي بقصر المنيل .

ثم لا أنسى أن أخصّ بالشكر هؤلاء الأصدقاء الأوفياء الدكتور **مجدي وهبه** رحمة الله عليه والدكتورة **فاطمة موسى** والمستشار **أحمد لطفي** والمرحوم الأستاذ **محمد البخاري** الذين تفضلوا فقرءوا النص وأمدّوني بما عنّ لهم من رأي سليم .

ولا يفوتني أن أزجي الشكر خالصًا للفنان **هبة عنايت** والأستاذ **عبد الله عبد اللطيف نصر** والدكتور **طارق سويلم** على ما قاموا به من تصوير بعض لوحات الكتاب .

يشكر المؤلف متحف الداهش في نيويورك لتفضله بالموافقة على نشر صور بعض مقتنياته في هذا الكتاب حسبما ورد تحت كل صورة .

كلمة أولى



اتخذت مصر قرارها الجسور بإنشاء السدّ العالي في أسوان عام ١٩٥٤ . وكانت إقامة هذا السدّ إيذاناً بخلق بحيرة فسيحة من المياه تغمر منطقة النوبة الزاخرة بآثار حضارتنا العريقة التي شدّت إليها عيون العالم على مرّ العصور . وفي أواخر عام ١٩٥٨ كنت أحمل مهام وزارة الثقافة التي كان من مسؤولياتها الأولى الحفاظ على آثارنا القديمة بوصفها جزءاً مُهماً من تراث الحضارة الإنسانية .

وكانت الصورة وقتذاك : خطوات جادة تجري لإنشاء السدّ العالي ، وتسجيلات لآثار النوبة ، وأيد مكتوفة أمام الخطر المحدق بآثار النوبة الغالية ، وحيرة عميقة في النفوس أمام هذا التساؤل . كيف لثورة يوليه ١٩٥٢ أن تشتري رخاء المستقبل بالتفريط في معالم خالدة من تراث الماضي ؟ وكيف يكون مستقبلنا مُشرقاً إلا إذا كان امتداداً لماضينا العريق ؟ وهل يمكن أن يتحقق النمو الاقتصادي دون وعي ثقافي ؟ وهل يكتمل الوجه الحقيقي لثورة يوليه إذا شيّدت السدّ العالي الذي يهدف إلى رفع مستوى معيشة الإنسان المصري المعاصر دون أن تحافظ على أسمى ما أبدعه الإنسان في تاريخه البعيد؟ وهل يتألق وجدان إنسان الحاضر إذا وجد ما يُشبعه من ماديات دون أن يجد إلى جانبه ما يُشبع حسّه من روحانيات ؟ ومع كل يوم يقترب فيه وداع آثار النوبة كان الإحساس يتضاعف بوجوب عمل أي شيء من أجل إنقاذها حتى لا يأتي هذا اليوم أبداً . فبقاء هذه الآثار بقاء لميراث قومي عالمي خالد ، وفقدانها فقدان لجزء هام من تاريخ الإنسان عامة وتاريخ مصر خاصة .

وحين وقفتُ أستعرض آثار النوبة متطلعاً إلى معبدي أبي سمبل المنحوتين في جوف الجبل ثم متأملاً معابد فيله متخيّلاً المياه وقد ابتلعت هذه الآثار التي ظلّت شاهداً مهيباً على عبقرية الإبداع المصري في فجر التاريخ البشري أحسستُ حسرة تملأ نفسي وتدفعني إلى التشبّث بهذه الآثار وراودني ما يشبه الحلم الأسطوري ، وتراءى لي وأنا موزّع النفس بين عالميْ الصحوة والغفوة أن يداً عملاقة تندسّ في أعماق التربة وتزحزح هذه المعابد الهائلة من مرقدها وتصعد بها إلى قمم الجبال حولها ، وتترك لمياه السدّ مكاناً تتموج فيه على هواها . وعلى الرغم من إيماني بأن هذا الحلم أقرب إلى عالم الخيال منه إلى عالم الواقع ، ومع علمي بأن حكومتنا مشغولة بهموم فك قيود الفقر عن ملايين المواطنين بما لا تحتمل معه أن توفّر من مالها وطاقتها المحدودين ما ينقذ للبشر تراث أسلافهم القدماء ، أخذت نفسي تسترجع ذكريات فترة أثيرة من حياتي حين أمضيت ما



ينوف عن سنوات ثلاث أعمل ملحقاً حربياً بسفارتنا بباريس كنت أتابع خلالها بشغف وإعجاب نشاط منظمة اليونسكو الوليدة وقتذاك والتي كانت تشغل وقتذاك مبنى قريباً من سفارتنا، مؤمناً إيمان المتفائل بما يمكن أن تحققه هذه المنظمة السامية الأهداف من خير للبشرية في ميادين الفن والثقافة والجمال. وتساءلت بيني وبين نفسي هل يمكن لليونسكو أن يكون لها دور في إنقاذ آثارنا؟ فقد رسخ في يقيني أن هذه المنظمة المنبثقة عن الأمم المتحدة والتي ينصّ ميثاقها على صيانة الآثار الفنية ذات الأهمية التاريخية هي الباب الوحيد المتاح الذي لابد أن نطرقه أملاً في إنقاذ تلك الروائع على الصعيد الدولي، فهي القادرة على تفهّم المخاطر الجديّة على هذا المستوى من الرصيد الثقافي للإنسانية. وإذ كنت وقتها أعيش في عذاب القلق الذي يبعثه الإحساس بمواجهة «المستحيل» تساءلت لماذا لا نمنح «المستحيل» فرصة كي يصبح محتملاً.. أو أملاً، فاتصلت بالمسيو رينيه ماهيه نائب المدير العام لليونسكو أدعوه للقائي بالقاهرة. وحين وصل طرحت بين يديه الفكرة التي مكنت نفسي بإعداد مشروع لإنقاذ هذه الآثار تتبنّاه منظمة اليونسكو وتدفع مصر ثلث تكاليفه بينما يسهم عشّاق الفنون في مختلف ربوع العالم بالثلثين الباقيين. وكنت شديد القلق بينما أقترح عليه أن تعدّ منظمة اليونسكو حملة دولية لإنقاذ هذه الآثار تجمع فيها المساهمات المادية والعلمية التي لم أشك في أن الهيئات الثقافية في العالم ستبادر بتقديمها. وكان مما أثار حماسته إقناعي له بأن مقترحاتي هذه تكاد تكون بمثابة هدية إلى اليونسكو تذيع معها لو أنها تبنّتها شهرة المنظمة لتتطرّق إلى وجدان كل فرد من أفراد البشر. ثم هي لا شك سابقة للمنظمة سيكون لها ما وراءها. وهذا ما حدث فعلاً إذ ما كادت منظمة اليونسكو تفرغ من هذا المشروع حتى شاركت في غيره. ودارت المناقشة ساعات ثلاث، وإذا هو يبعث في نفسي الأمل حين همس في أذني بالمثل القائل «إن الحياة إلى زوال ولكن الفن خالد»(*).

وقد شاءت الأقدار أن أطالع وقتذاك كتاباً اجتذبني عنوانه الآسر هو «موت فيله» (١٩٠٧) للأديب الفرنسي الشهير «بيير لوتي» الذي يحكي فيه بحسرة مريرة عن أطلال المعابد المصرية القديمة بنبرة حزينة كاشفاً عن أمجادها الغابرة، ثم ينهي حديثه مستصرخاً المصريين أن يهرعوا إلى الحفاظ على تراثهم الخالد كي يبقى نبعاً لفن تستلهمه البشرية إلى الأبد. ومن هنا مضيت أشرح لرينيه ماهيه قضية إنقاذ آثار النوبة وفي أعماقي طمأنينة مستقرة، لأني كنت أحس وأنا أحتضن كتاب بيير لوتي بين يديّ أن برفقتي داعية قديراً لنفس القضية التي باتت أهم شواغلي على المستويين الحضاري والوظيفي. وفي ثقة عميقة قدّمت نسختي من كتاب «موت فيله» إلى رينيه ماهيه لتكون رفيقة رحلة عودته إلى باريس. وكانت ثمرة هذا اللقاء - دون دخول في التفاصيل - طلب وزارة الثقافة من منظمة اليونسكو في أبريل ١٩٥٩ إمدادها بالعون الفني والعلمي والمالي

* انظر الكاتب هذه السطور.
١ - إنسان العصر يتوج رمسيس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١.
٢ - Ramés Recouronné - Hommage Vivant au Pharaon Mort "UNESCO" 1974
٣ - مذكراتي في السياسة والثقافة، الفصل السادس، الطبعة الثالثة دار الشروق ٢٠٠٠.

لتحقيق الأعمال التي يتطلبها إنقاذ تراث النوبة، ثم إصدار منظمة اليونسكو لندائها إلى مثقفي العالم في ٨ مارس ١٩٦٠ للإسهام في إنقاذ آثارها النوبة. وهكذا بدأت الحملة الدولية التي مكّنت مصر من نقل آثارها من موقعها الذي كان يهددها فيه الغرق إلى قمم الجبال المحيطة، وكُتب لمعابد مصر أن تلوذ بالخلود دون أن يتعثر أو يتأخر بناء السد العالي الذي كان ضرورة تمليها حاجات شعب طموح إلى التقدم والرخاء.

ومنذ ذلك الحين حرّك كتاب «موت فيله» لبيير لوتي في نفسي رغبة إلى التعرف إلى ما كتبه غيره من الأوربيين عن مصر والمصريين خلال القرن الماضي، فكانت جولتي بين عدد من كتب الرحّالة والكتاب والشعراء والفنانين الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر فألهمتهم معالمها وآثارها وعادات شعبها تلك الأفكار التي فاضت على أقلامهم وفرشاتهم فكتبوا وصوّروا.

وقد وجدت بين ثنايا ما قدّمه هؤلاء الكتاب والفنانون ما هو جدير بأن أنقله إلى القارئ العربي. ولم يكن من اليسير أن أقدّم في مثل هذه العجالة المتداولة غير عدد محدود من أهم ما اجتذبني من آثار الكُتّاب ولوحات الفنانين. وفي الحق إن اللوحات المصوَّرة تُنبئ في وضوح عن جمال وادينا وعراقة آثاره وطباع أهله وأعرافه أصدق تعبير وأحسنه في حين جاءت كتابات الرحّالة متنوعة، منها ما يحمل وداعة تلك الصور الهادئة ومنها ما يشتط في سخريته اللاذعة.

وقد تخيّرت لهذه الدراسة جملة من أبدع اللوحات المصوَّرة منها ما هو مطبوع بطريقة الحفر على الحجر أو على الأسطح المعدنية، ومنها ما هو تصوير بالزيت، ومنها ما هو تسجيل فوتوغرافي حين نشأ في منتصف القرن التاسع عشر، بذلت جهودا في سبيل الوصول إلى بعضها وأن أسعى إليها باحثًا عنها في كل مكان تقع فيه. وبهذه المحاولات استطعت أن أضع بين يدي القارئ هذه المجموعة من الصور الشائقة والنادرة التي لم يسبق لبعضها أن نُشر.

وأرى من واجبي أن أتوقف هنا لأسجل تحية تقدير لرجل بارّ من رجال مصر المخلصين ندين له بالعرفان وهو محمد محمود خليل بك رئيس مجلس الشيوخ السابق الذي امتاز إلى حسّه المرهف وولعه الشديد بالفنون بقدرة لا تجارى في العطاء والسخاء، إذ كان كلما وقع بصره في أوروبا على لوحة مشهورة مصوَّرة لفنان من كبار مصوّري القرن التاسع عشر عن مصر والمصريين سعى لاقتنائها مهما كلّفه ذلك من ثمن، لا يأبه لما أنفق قدر حرصه على أن يزوّد المؤسسات والمتاحف والنوادي بكل ما يحتفي بمصر والمصريين ويكشف عن تاريخهم السالف. ولقد أهدى قبل مماته إلى نادي محمد علي [النادي الدبلوماسي الآن] كل ما جمعه عن مصر والمصريين من نتاج

مصوّري القرن التاسع عشر الاستشراقيين ، وهو ما سيلمس القارئ أثره في بعض اللوحات المعروضة في هذا الكتاب ، كما أوصى بأن تؤول مجموعته النفيسة الخاصة بما تضم من روائع المدرسة الانطباعية الفرنسية إلى متحف قومي يحمل اسمه واسم زوجته كان لي شرف الاضطلاع بتنفيذ وصيته وافتتاح متحفهما في ٢٣ يولية ١٩٦٢ بحكم مسؤوليتي وزيراً للثقافة .

وقد حرصت على أن أعرض من الصور ما فيه إشارة إلى ما جاء على ألسنة الرحالة من وصفهم لما تقع عليه عيونهم أو ذكرهم لعادات أهل البلاد ، لهذا قد يكون من اليسير على القارئ أن يربط بين ما جاء مصوّرا وما جاء مدوّنا . كذلك أوردت إلى هذه الصور نماذج مما استهواني من أقوال الرحالة والأدباء المعاصرين لهؤلاء الفنانين فرنسيين وإنجليز ، قمت بنقلها إلى العربية بتصرف لا يُخفي ما تنطوي عليه أحيانا من مودة صافية وبما تزخر به أحيانا أخرى من نقد لاذع أو تشهير ماكر أو تحريض سافر . ولا يهونَنّ القارئ ما قد يجده على غير ما يرضى من تَيّل من تاريخه ؛ فلابد له من أن يعرف ما يُقال عنه من مدح وما يقال فيه من قدح ، فليست كلُّ الألسنة ولا كل الأقلام سواء ، وإنما هي نظرات مختلفة منها المادح ومنها القادح ولكل نزعته التي يُملي عنها . وعلى المرء أن يعلم هذا كله ليستوي بين يديه تاريخه ، فالتاريخ ليس إطراء فحسب بل لا مَعْدَى إلى جانب الإطراء من كلمات قد تبدو لاذعة ، والتاريخ ليس صفواً كله بل قد ينطوي على ما يعيب وما يشين . ولست أعني أن كل ما قيل من مدح لا يخلو من غلوّ وأن كل ما قيل من ذم لا يخلو من تحامل ، وعلى القارئ وهو يطالع هذا وذاك أن يميّز بين ما هو حق أو باطل سواء أكان إطراء أم ذمّا . وبهذا الإحساس الذي أنشده من القارئ لا يضيرني ما قدّمت ، فإلى قدرته وحده على التمييز أضع ما جمعت من هنا ومن هناك من شتى المراجع والمصادر في المكتبات المختلفة والمتاحف ، ثم ما حفزتني أحاسيسي إلى التعقيب به من رأي أو تدليل أو تعليل .

ولا ريب أيضاً أن هذا وذاك جزء من تاريخ مصر وإن كان قد كُتب بأقلام غير مصرية وصُوِّر على أيدي مصوّرين غير مصريين ، ومن هنا تنبع أهمية مطالعته والإلمام به . فالمرء كما هو مطالب بأن يرجع إلى ما كُتب عنه بأقلام أهله جدير بأن يرجع كذلك إلى ما كُتب عنه بأقلام الغير ، فبهذا وذاك يتكامل التاريخ ؛ وفي تجاهل أحدهما انتقاص من كماله . على أني حرصت على أن أقدّم شاهداً على أحداث هذه الفترة إلى جوار الرحالة الأجانب نُبذًا من حوليات أديب مؤرخ مصري معاصر لهم هو عبد الرحمن الجبرتي تكشف طريقته ونهجه في الكتابة عن أسلوب العصر في التعبير الأدبي مما يتيح لنا أن نستاف عبق الأدب السلفي في نفس الوقت الذي ترتشف فيه عيوننا القيم الجمالية المعمارية والعادات والتقاليد السائدة في مصر خلال تلك الفترة ، كما يتيح لنا



بالإضافة إلى ذلك أن نوازن بين واقع مصر في عيون أبنائها وبين صورتها في عيون الرحّالة العابرين على أرضها . ولا شك في أن التقاط ملامح من هنا وبصمات من هناك كفيل بأن يزوّدنا بوصف صادق لمصر وأهله في هذا الماضي القريب . وتلك هي المتعة الوجدانية

التي حرصت على ألا أستأثر بها وحدي وأن أضعها بين أيدي قراء التاريخ وذوّاقة الأدب وعاشقي الفن والمعجبين بتراث مصر العريق .

ويضم ثبت المراجع المؤلفات التي رجعت إليها وأخذت عنها واقتبست منها ، ولكن لا يفوتني هنا أن أنوّه بكتاب Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte للأستاذ جان ماري كاريه إذ كان أول من ارتاد هذا الميدان ، ميدان الرحّالة الفرنسيين إلى مصر . ولقد استأنست بالكثير من إشاراته إلى المنابع التي استقى منها كتابه ونقلت عنه نصوصا مع تحوير في الأداء حيث اقتضاني الموقف وأشرتُ إلى ذلك في أمكنته من كتابي هذا . ومع أن الأستاذ كاريه قد استوعب جميع المراجع التي تناولت هذا الموضوع إلا أن هذا لم يُغنني من الرجوع إلى تلك المراجع علّي أجد مزيدًا أضيفه ، وقد وجدت هذا المزيد . كما رجعت إلى مراجع أخرى غير التي ذكرها مما ظهر بعد عام ١٩٣٢ وهي السنة التي ظهر فيها كتابه ، فأشرتُ إلى هذا أيضًا في موضعه .

وقد أضفتُ إلى هذه الطبعة الثانية حديثًا ولوحات مصوّرة لم يَرِدا قبلُ في الطبعة الأولى ، إثراء لمضمون الكتاب ، لاسيما موضوع التصوير الاستشراقي الذي رأيت أن يكون جامعا لكل ما في العالم الإسلامي من مغربه إلى مشرقه [مراكش والجزائر وتونس ومصر والشام وتركيا] ، أدبا ورحلة وتصويرا لما لهؤلاء الأدباء والرحّالة والفنانين من تجربة وخبرة عن تلك الأقطار ، بعد أن داستها أقدامهم وعاشوا بين أهلها .

وبعد فليس كتابي هذا غير باقة اجتمعت زهراتها من حدائق الأدب والفن المختلفة ، قطفتُ أوراقها على هواي ونسّقتها يداي لتُشيعَ شذًى جديدًا ، وإن كان في الحقيقة عصارة هذي الزهرات جميعًا .

ثروت عكاشه

المعادي في ٢ أبريل ١٩٩٩



من يُمعن النظر في نظام المماليك وما جرى عليه يجد أن هذا النظام لم ينشأ على غرار غيره من النظم الأخرى بل كان له نهجه الخاص وسياقه الجديد ، أملته الظروف المحيطة وشكّلته البيئة بمختلف متطلباتها حين اضطربت الحياة الاجتماعية في ظل الخلافة العباسية اللاحقة وساد فيها العنف والقسوة وأخذ الأمور غلابا ، حتى بات السادة وأولو الأمر الذين يغالب بعضهم بعضاً ويصارع الفريق منهم الفريق الآخر على الرياسة والجاه في حاجة إلى ما يشدّ أزرهم ويقوّي ساعدهم من غير أبناء جلدتهم المنكبّين على فلاحة الأرض والاهتمام بأمور الحياة . كان السادة في حاجة إلى نفر ممن احترفوا القتال وعاشروا له ووهبوا حياتهم من أجله . وهكذا حدثت التفاتة الحكام إلى المماليك الذين وجدوا في ميدان القتال متسعاً للكسب هيّأته لهم فتوّتهم وقواهم البدنية في عهد الخلفاء العباسيين المتصارعين الذين تطلّعوا بحثا عن مناصرين لهم وراء تخومهم فاشتروا من المماليك مَنْ سمحت نفسه بهذا الشراء واستأجروا منهم مَن رضيت نفوسهم بهذا الكراء ، فكانت جيوش الخلفاء ومناصروهم من هؤلاء الجند المرتزقة الذين دخلوا الحياة الإسلامية ليصيروا خليفة على خليفة لا حبًا في إقامة عدل ولكن طمعاً في مال وجاه وحياة أكثر رغداً . ولقد نشأ المماليك عازفين عن حياة الاستقرار مستهينين بالزرّاع المستقرين ناظرين إلى البشر على أنهم طائفتان : طائفة البدو المقاتلين الذين هم منهم ، وطائفة المزارعين المسالمين التي تكدح في الحقول وقد أنسوا أنهم على كدح هؤلاء الزرّاع يعيشون .

وقد واتت الخلفاء فرصة استجلاب هؤلاء المماليك حين عمّ الجدب أواسط آسيا التركية إذ غدت الحياة هناك أشدّ ما تكون ضيقاً على أهلها فبات منهم كثيرون لا يجدون ما يسدّون به رمقهم وما يقيمون به حياتهم ، ونظروا بأعينهم عبر الآفاق فإذا ثمة مجالات في أشدّ العوز إلى قواهم وسواعدهم المفتولة فهجروا مواطن ضاقت بهم إلى مواطن اتسعت لهم وأسبغت عليهم من واسع رزقها . فكان من هؤلاء المهاجرين النازحين عن أرضهم فرسان رحّبت بهم أرض الخلافة الإسلامية وجعلتهم جندها الذين لم يلبث التاريخ أن أفسح لهم الكثير من صفحات كتبه ، وإذا هو يحدّثنا عن بعض منهم وقد أعان الخلفاء وبعض آخر أخذ يخلع الخلفاء ويقتلهم وينصّب مكانهم غيرهم حتى باتوا هم السلاطين الذين يُمضون كلمتهم ولم يعد للخلفاء من الأمر معهم شيئا . ولم يكن من بين هؤلاء من تهذيه عقيدة أو حضارة أو تؤهله موهبة عقلية . بل كانوا جميعاً على مواهب بدنية اكتسبوها مع معاركهم التي كانوا يشنّونها بعضهم على بعض فوق أرضهم الأولى ، ولكنهم سرعان ما حذقوا فنون الخداع والسياسة والمشاركة في شؤون الحياة .

وكان لمصر بدورها نصيبها من هؤلاء المماليك الذين حفزهم إليها ما كانوا يستمعون إليه - وهم يسمرون ليلا حول نيرانهم الموقدة من الحطب - من الرحّالة العابرين الذين كانوا يعودون إليهم بالأحاديث المستفيضة عن خيرات مصر وما تفيض به من بركات وعما لقيَ من سبقوهم إلى مصر وما انتهوا إليه من مُلك وعزّ وسيادة وجاه بين عشيّة وضحاها ، فشجّعت تلك الأحاديث مَن لهم فتوّة على الرحيل ودفعت الآباء إلى أن ينزلوا عن أبنائهم ويبيعونهم بيع الرقيق لكل من يشتري لا يغالون في أثمانهم ، بل كما حدّثنا التاريخ أنهم كانوا أزهد ما يكونون في الثمن طمعاً في ثراء واسع عريض سيحققه الأبناء حينما ينزلون أرض مصر مملوكين ليغدوا بعدها على أرض مصر مالكين . وبهذا رأينا كيف اتسعت تجارة الغلمان الذين جُلب منهم على أيدي تجار الرقيق جماعات كبيرة وزرافات كثيرة زحموا هذا الوادي على ابنائه وسدّوا عليهم منافذ الحياة لا سيما تلك المنافذ التي كان ينبسط في ظلها العزّ والجاه ، وبهذا قنع السادة بما يُجلب إليهم من هؤلاء العبيد ولم يعودوا يحمّلون أنفسهم مؤونة شن الغارات للظفر بالأسرى والسبايا والأقنان . وحين استقر بهم المقام على أرض مصر ووجدوا في خيراتها ما يُغنيهم ، ووجدوا ما انتهوا إليه من حياة السيادة والتسلط بعد أن غدت الأمور ملْك يمينهم ركنوا إلى شيء من الدّعة .

وعلى حين كان الرقيق الأسود يسمّى «عبداً» سمّي الأبيض «مملوكاً» ، ومع مرّ الزمن أخذت أثمان المماليك تبهظ ، فبينما بيع الظاهر بيبرس بثمانية دنانير ثم رُدّ إلى بائعه لاكتشاف سحابة على إحدى عينيه الزرقاوين ، كان بعضهم يزهو بارتفاع الثمن الذي دُفع فيه ، بل إن منهم من أضافه إلى قائمة ألقابه مثل السلطان قلاوون [المملوك الوحيد الذي أسس أسرة تتوارث المُلك] الذي تسمّى بالسلطان الألفي نسبة إلى الثمن الذي دُفع فيه وهو ألف دينار ، ولو أن سلطانا آخر لا يقل شهرة عنه هو قايتباي لم يزد ثمنه عن خمسين دينارا . ويقول إيمانويل بيلوتي [القبرصي المقيم بكريت والذي استقر عام ١٤٠٠ بالقاهرة وعدّها أعظم مدينة فوق سطح الأرض] إنه كانت هناك تفرقة كبيرة بين أجناسهم ، فالتتار هم أبهظ المماليك ثمنا إذ يبلغ ثمن الواحد منهم ما بين مائة وثلاثين ومائة وأربعين دوقاتية ، والشركسي ما بين مائة وعشرة ومائة وعشرين ، واليوناني تسعين دوقاتية ، على حين يتراوح ثمن الصقلّي أو الألباني ما بين خمسين وثمانين دوقاتية ، كما قدّر بيلوتي عدد المماليك في قصر السلطان بحوالي خمسة أو ستة آلاف مملوك .

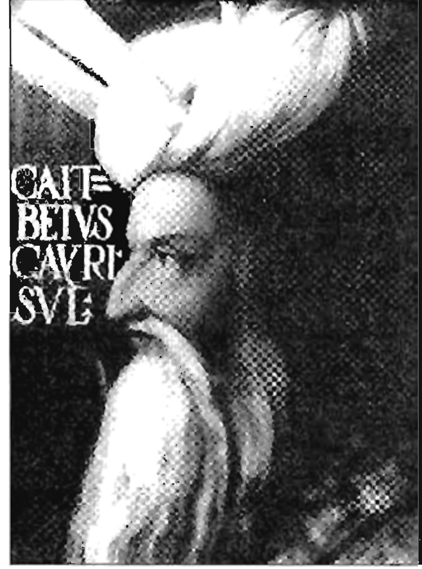
ولقد لعب هذا النظام دورا حاسما في حماية مجتمع كانت تتهدّده من الشرق والشمال مطامع المغول والصليبيين . ولما كان الهدف من شراء المماليك هو القتال ، فقد أثبتوا بفروسيتهم وبطولاتهم جدواهم ، إذ كانوا عند حسن ظن سادتهم في الحفاظ على عروشهم وفرض هيبتهم ومدّ سلطانهم ، غير أنهم لم يظفروا بنفس التقدير من جانب الشعب المصري بالرغم من أن بطولتهم القتالية واستبسالهم هو الذي جنّب القاهرة المصير المفجع الذي لقيته بغداد على أيدي المغول بقيادة هولاكو ثم تيمور لنك من بعده . وبالرغم من جُورهم وتعسّفهم إلا أنهم كانوا رعاةً للفنون التي لم تشهد مصر لها مثيلا منذ عهد البطالمة ، فإليهم يرجع الفضل في حشد سماء القاهرة بالمئات من المآذن الرشيقة والقباب البديعة . وكم حار المؤرخون في تعليل ازدهار الفنون على أيدي مثل هؤلاء البرابرة ، فكتب ستانلي لين - پول عام ١٨٩٣ قائلا : «كيف تسنّى لمثل هذه الطغمة من المغامرين المترعة نفوسهم تمرّدا وغدرا والذين وفدوا على مصر رقيقا لاحتراف القتال وسفك الدماء أن ينقلبوا ملوكا رهيفي الحس أمام الفنون ، فتُقام على أيديهم صروح تشكّل أمجادا

فذة لأي حاكم متحضرّ يعتلي عرشا شرعيا ؟ فعلى الرغم من همجية خُلقهم وطباعهم اتسمت العمائر والزخارف والأزياء وقطع الأثاث التي أُنجزت في عهدهم بذوق جمالي لا يبارى». ولا يجد لين - بول في النهاية تفسيرا لهذا التناقض إلا أنه «حرص البرابرة على الزهو والتباهي».

وبطبيعة الحال لم يغب عنه أن البرابرة قد داسوا بقاع العالم كله دون أن يجري على أيديهم ما حدث في مصر وحدها ، وذلك ما يثير في نفوسنا هذا التساؤل المشروع : لم لا تكون البيئة المصرية هي صاحبة الفضل الأول ؟ إن الذي يدفعنا إلى هذا القول أن علماء آخرين من أنصار نظرية الأجناس خلال القرن التاسع عشر مثل الكونت جوبينو الفرنسي ومثل هوستون ستيوارت تشمبرلين الإنجليزي الذي تجنّس بالجنسية الألمانية فيما بعد، حاولوا تعليل هذه الظاهرة بأن مهاجري أواسط آسيا وخاصة سكان القوقاز كانوا جنسا أشدّ قدرة على الخلق والإبداع من الشعوب التي حكموها . ولا شك أن هذه النظرية بعيدة عن الصواب ، ذلك أن الأتراك والشراكسة ليسوا من الجنس الهندو أوروبي الذي يؤثره الفلاسفة المتعصبون للأجناس ، كما أن الصنّاع والحرفيين الذين شيّدوا هذه المساجد الرائعة وأنجزوا زخارفها الأسرة هم المصريون وحدهم الذين لا شك في أن مهارة أسلافهم الفراعنة وذوقهم قد استيقظا في أعماقهم فكانا متنفّسا لهم في ظل ما يلقونه من عنت المماليك واستبدادهم .

ولم يكن المماليك بذواتهم فنانين لكنهم كانوا ذوّاقين للفن على الرغم من أن ولعهم الأكبر قد انحصر في مظاهر القوة والبطش . ولعل أحدا لم يبدع في وصف عقلية المماليك وأساليبهم مثلما أبدع ڤولني ، ذلك الرحّالة الفرنسي الذي زار مصر قبيل اندلاع الثورة الفرنسية مباشرة عندما كان المماليك يحكمونها تحت الإشراف الإسمي للدولة العثمانية . وكان مجال شراء المماليك وقتذاك قد انفسح حتى شمل الولايات الواقعة على تخوم الإمبراطورية العثمانية وخاصة البلقان ، فلقد كان معظم المماليك أبناء أسر مسيحية باعهم آباؤهم لقاء ما يظفرون به من مال . ومع أن تحليل ڤولني لطائفة المماليك جاء في فترة انحلالهم وتداعي دولتهم إلا أن ما سجله عنهم في خاتمة القرن الثامن عشر جاء معبّرا تعبيرا صادقا عما كانوا عليه من قبل في القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، إذ وصفهم قائلا : «إنهم خليط من الغرباء لا تربطهم رابطة الأسرة ، فهم بلا ماض يشدّهم ولا مستقبل يعملون من أجله ، يشيع بينهم الجهل والإيمان بالخرافات ، يدربّهم القتل على الوحشية ، والفتن على التمرد ، والدسائس على الغدر ، والرياء على النفاق ، والانغماس في شتى ألوان الملذات على الفساد . هذا إلى أنهم كانوا مدمنين على تلك الرذيلة التي كانت منذ زمن غابر سُبّة الإغريق والتتار ، فقد كانت هي الدرس الأول الذي يتلقاه المملوك على يد مدرّب السلاح . . . وما يكاد الفتى الذي بيع في إقليم الكرج أو غيره يصل إلى مصر حتى يتشكّل تفكيره تشكيلا ثوريا ، فثمة مستقبل زاهر بلا حدود يفتح له ذراعيه ، إذ ينضافر كل شيء لشحذ جرأته وطموحه ، ويراوده الإحساس بأن القدر يسوقه لكي يصبح سيّدا آمرا وهو ما يزال عبدا مملوكا . وسرعان ما يتقمّص هيئة الشخصية التي سيكونها يوما ، ويزن حاجة سيّده إليه فيتقاضى ثمنا غاليا لخدمته وحماسته وولائه . وإذ كان المال هو الحافز الأول في هذا المجتمع فقد كان حرص السادة شديدا على اكتساب ولاء عبيدهم بإشباع جشعهم . ومن هنا كان الغلوّ في التبذير المخرّب لاقتصاد مصر الذي مارسه البكوات ، وهو ما كان السر وراء عصيان المماليك لبعض قادتهم بين الفينة والفينة ، ومن هنا كان تتابع الدسائس والمؤامرات دون توقف ، حتى إذا أُعتق المملوك

انفتحت أمامه أبواب الأمل وتعلّقت عيناه بأعلى المراكز ولمَ لا ؟ والمحتلون لهذه المناصب نظراؤه لا يزيدون عنه شيئا يعبأ هو به ، فهو لا يرى فيهم غير جنود مثله لم يصلوا إلى السلطة إلا باستخدام القوة . وما دام الحاكم قد انتزع مكانه بالقوة فإن في مكنته هو أيضا أن ينتزع منه هذا المكان ، ولن يكون أقل كفاية منه في فن الحكم الذي يتمثل في طعنات جارحة بالسيف وانتهاب للمال ».



لوحة (١) جنتيلي بلليني .
السلطان قايتباي

وهكذا ما يكاد المماليك يثبون إلى السلطة حتى ينبروا لحمايتها عن طريق البطش والقسوة بقدر ما يعربون عن هيبتها وزهوها بتشييد الأعمال الفنية الشامخة ، فابتكروا جزاتين ذاع صيتهما : هما «التوسيط» وهو شطر جسد الضحية شطرين من وسطه ، «والخازوق» الشهير . ويعلّق دزموند ستيوارت على جزاء الخازوق في كتابه «القاهرة الكبرى» بقوله : «إن مثل هذا التعذيب كان يذكّر السلطان على الدوام بأنه على حين أن المنجزات الفنية يمكن أن تجتذب إعجاب الأجيال القادمة : فليس غير القوة وحدها حاميا له من أن تكون نهايته هو نفسه أن يتربّع على قمة الخازوق » . ومع هذا فقد كان هؤلاء العبيد البيض يلقون تدريبا جادا على ارتشاف المعاني الروحية للإسلام ، فما يكادون يصلون إلى مصر حتى يُودَعوا - كما يشهد المؤرخ «بيلوتي » - في مبنى ضخم للتدريب مشيّد من عدة طوابق حيث ينامون في قاعات فسيحة فوق حُصُر من السمار ، ويشرف عليهم أساتذة من الأغوات يتعهد كل منهم فصلا يضم خمسة وعشرين غلاما يتلقون أصول العقيدة الإسلامية حتى يحلّ وفاء النيل فيُعرضون على السلطان لانتقاء النخبة المختارة من الجيل الجديد التي يضمّها إلى بطانته وحرسه .

وليس هناك ما يجعلنا نشك في إخلاص المماليك لعقيدة الإسلام ، ذلك أنهم إلى جانب حرصهم على التباهي باقتناء ثمين الجواهر وفاخر الأثاث وباذخ الثياب قد حرصوا الحرص كله على تشييد المساجد والسُّبُل والبيمارستانات التي كانت وما تزال تحفا معمارية شديدة الروعة بالغة التأثير . وكان المماليك يقرّبون علماء الدين والقضاء المصريين من رجال الأزهر حرصا منهم على تدعيم سلطتهم بالنفوذ الديني واتخاذهم مظهرا شرعيا يؤمّن جانبهم باعتبار أن ما يصدرونه من أحكام إنما يستمد شرعيته من فتاوى العلماء الأجلاء ورجال الدين فضلا عن أنهم يمثلون الشعب المصري إلى جانب الحكام الغزاة .

وكان الفاطميون هم أول من جلب المماليك إلى مصر في القرن العاشر ، ثم تبعهم السلاطين اللاحقون من الأيوبيين . وقد أقام المماليك الذين حكموا مصر حوالي ٢٥٠ عاما دولتين : دولة المماليك البحرية (١٢٥٠ - ١٣٨٢) وقد أسكنهم السلطان صالح الأيوبي جزيرة الروضة على بحر النيل وأشهرهم الظاهر بيبرس ، ودولة المماليك البرجية أو الشراكسة (١٣٨٢ - ١٥١٧) الذين أسكنهم السلطان قلاوون في ثكنات جديدة حول برج قلعة القاهرة . وقد أمضى قلاوون معظم فترة حكمه التي طالت أحد عشر عاما في حروب متصلة ، وكان يملك عددا من المماليك لا يقل عن اثني عشر ألفا يُنظر إليهم نظرة قادة اليوم إلى دباباتهم ومركباتهم المدرّعة . وترك قلاوون اسمه حيّاً في ذاكرتنا بفضل العدد الغفير من العمائر المتّسمة بالنفع والجمال التي خلّفها ، وأشهر



لوحة (٢) جنتيلي بلليني .
السلطان الغوري

هذه العمائر مبناه الضخم الذي شُيِّد بعناصر منتزعة من الأطلال والمباني القديمة بُني ليكون مجمعًا يضم إلى جانب المسجد مدرسة ومكتبة عامة ومورستانا [مستشفى] ومأوى عَجَزة وضريح وحديقة عامة في آن معا .

ولعل اهتمام المماليك بالأضرحة كان مما انحدر إليهم من أتراك أواسط آسيا الذين كان أهلوها يُعْنون بتمجيد أسلافهم . وثمة قول آخر وإن كان مشكوكا فيه هو أنه انحدر إليهم من التقاليد المصرية القديمة . فقد شيّد الحكام المنحدرون من أصل تركي في وسط آسيا والهند والأناضول مثلما شيّدوا في مصر أضرحة صرحية بديعة ، منها على سبيل المثال أضرحة جبانة شاهي زنده التي شيّدها تيمور لنك بسمرقند ، وضريح تاج محل الذي شيّده شاه جهان لزوجته أرجمند بمدينة أجرا ، والأضرحة العثمانية المبكّرة في بورصه ، على حين كانت الجوامع الإسلامية الأولى مثل جامع عمرو وابن طولون والمساجد الفاطمية أماكن خالصة للعبادة وتدارس الدين ، فكان الأزهر جامعة كبرى حيث يحاضر الشيوخ طلبتهم إلى جوار الأعمدة المنتشرة هنا وهناك ، ثم أضيفت مساكن الطلبة الوافدين من مختلف أنحاء العالم الإسلامي . وما كاد المماليك من الترك يتولّون الحكم حتى باتت الأضرحة جزءا رئيسا من كيان المسجد الذي ظل مكانا للعبادة والدراسة . ولقد كان ما يُعقد حول الأضرحة من حلقات يُتلى فيها القرآن ويُعرض فيها تفسير لآيات منه ما يرجو منه الحكام أن يمحو ما لهم من آثام وأن يسدل ستائر النسيان على ما كان لهم من طغيان ، يستمطرون به في زعمهم شآبيب الرحمة والمغفرة التي يرجون أن ينعموا بها في مثواهم الأخير . لهذا حرص هؤلاء الحكام الطغاة على أن يشيّدوا الأضرحة لتكون محط رحال تلك الحلقات التي معها العزاء والسلوان .

وقد شيّد المماليك البرجية الذين حكموا مصر من عام ١٣٨٢ إلى عام ١٥١٧ أضرحتهم على مبعدة من المدينة المأهولة بالسكان في المنطقة القاحلة إلى الشمال الشرقي والجنوب الشرقي من القاهرة . ويرقد برقوق أول السلاطين الشراكسة في ضريح شيّده له ابنه الغليظ القلب في القرافة الشمالية ، ويفوق الضريح في جماله المسجد الذي شيّده برقوق نفسه إلى جوار مسجد قلاوون بالنحاسين ، ولم يقتصر استعماله على إيواء جسد السلطان فحسب بل كانت تؤمّه جماهير المصلين . كما استقر به بعض رجال الدين ومن بينهم المؤرخ المقريزي الشهير . وعلى مسيرة قصيرة من هذا الضريح ينتصب أعظم مساجد المماليك البرجية شأنا وهو ضريح السلطان قيتباي ، وكان آخر عظماء المماليك الملحوظين الذي رسم له وللسلطان الغوري مصوّر أوربي من البندقية - يُشاع أنه جنتيلي بلليني دون أن يتأكد ذلك - صورتين شخصيتين تعدّان من الآثار النادرة لاثنين من أهم مماليك العصر (لوحة ١ ، ٢) .

وحين شيّد الفاطميون مدينة القاهرة لم يدر بخلدهم إلا أن يجعلوها معقلا لجنودهم ومقرًا لخلفائهم ، ومن ثم سوّروها وجعلوا لها البوابات المنيعة ولم يبيحوا سكناها إلا لمن ارتضوا ، ووضعوا شروطا للمرور بها إلى أن اضمحلت دولتهم وأفلتت الأمور من أيدي حكامهم فتوافد

عليها من يشاء يبتني الدور ويشيّد القصور . وبزوال الدولة الفاطمية وقيام الدولة الأيوبية أبيح سكنى القاهرة لجميع الأهالي وانبرت الدولة تجمّل العاصمة بغرس البساتين وبناء قصور النزهة . ولقد تغيّرت قاهرة المماليك كثيرا عما كانت عليه إبان عهد الفاطميين ، ولعب نهر النيل الدور الأكبر في هذا التغيير ، إذ كان مجراه دائب الانحدار تجاه الغرب ، وهو ما أتاح لطَمْيه أن يشكّل جزيرتين هامتين التصقتا بدورهما بالضفة الشرقية . وأولاهما هي بولاق التي تشكلت كجزيرة في صدر القرن الخامس عشر عندما كان المقريزي الذي كتب عنها يعيش بمسجد ضريح برقوق ، وقد ارتبطت بطريق معبّد يؤدي إلى الساحل القديم عند المقس [قرب قصر العيني الآن] . وكما حلّ ميناء المقس محل مرفأ الفسطاط القديم الذي غمره الطمي حلّت بولاق محل المقس . وبنهاية القرن الرابع عشر كانت المنطقة الواقعة خلف ساحل بولاق قد اتسعت مساحتها وغدت آهله بالسكان إلى أن شُقّت قناة جديدة هي « الخليج الناصري » لتوصيل المياه إلى المزارع .

وصوب الشمال قليلا كانت ثمة سفينة تدعى «الفيل» قد غرقت أثناء العهد الفاطمي ولم يُنتشل حطامها ، فاجتذب هيكلها الطمي والرمال والأنقاض التي أخذت تتراكم عليها حتى شكّلت جزيرة ضخمة هي شبرا الآن لم تلبث أن استصلحت للزراعة في عهد صلاح الدين الأيوبي وصارت تدرّ دخلاً كبيرا فيما بعد حتى إن السلطان قلاوون أوقف عائداتها حين تولّى الحكم للإنفاق على مدرسته وبيمارستانه . وفي نهاية القرن الرابع عشر التحمت هذه الجزيرة بجزيرة بولاق وشكّلا معا ضاحية زراعية لمدينة القاهرة تبعد عن قلبها بمسيرة غير قصيرة ، وتفصل القاهرة عن مصدر مياهها العذبة وشريانها الحيوي الذي يربطها بالعالم الخارجي .

وإذا كان الحج هو ذروة العام الهجري ، فقد كان فيضان النيل هو ذروة المباهج الدنيوية التي اكتسبت مع ذلك صبغة دينية ، فقد كان يقام له مهرجان شعبي كبير يفتتحه السلطان بالإنصات إلى تلاوة القرآن حتى تُمدّ مأدبة باذخة يجتمع حولها علية القوم وكبار القضاة ثم ينهض السلطان فيفتح السدّ لتتدفق المياه إلى الخليج .

وكان آخر سلاطين المماليك هو قنصوه الغوري [المعاصر لسيزار بورجيا] ، وهو السلطان السادس والأربعون بين المماليك عامة والعشرون بين المماليك البرجية ، حكم من سنة ١٥٠١ إلى ١٥١٦ ومات خلال معاركه ضد الأتراك العثمانيين الذين غزوا سوريا ومصر بقيادة السلطان سليم . والأتراك كما يصفهم أندريه سيجفريد في كتابه [سيكولوجية بعض الشعوب] هم : «أولئك المغول الذين لا يعدّون بحق من سكان حوض البحر المتوسط من ناحيتي الأصل والثقافة وإن بلغوا شواطئه وسيطروا عليه سيطرة تامة . وبالرغم من اعتناقهم الإسلام إلا أنهم ظلوا فيه كالغرباء . وذهبت حصيلتهم في النواحي السياسية وضروب الفنون العسكرية أدراج الرياح على خلاف ما أحدثه العرب في هذه المنطقة» . وحينما زحف الأتراك مهدّدين نظام المماليك لم يبذل هؤلاء جهدا لتنظيم صفوف الشعب المصري لمواجهة هذا الغزو ، ولم يتفتق ذهنهم إلا عن العفو الشامل عن جميع السجناء من اللصوص والقتلة على أمل أن يشاركوا بما أوتوا من مواهب إجرامية في التّصدي للغزاة . وقد اكتفى الشعب المصري عن بكرة أبيه بالوقوف موقف المتفرج على ما يجري من معارك بين الغزاة القادمين والغزاة المقيمين .

ولم تكن مصر قد عرفت حتى السنوات الأخيرة من دولة المماليك حاجة لاستخدام الأسلحة النارية خلال الفترة بين غزوات التتار والفتح التركي - وهي الفترة التي تأصّل فيها استخدام الأسلحة النارية - إذ لم يكن ثمة تهديد خارجي على مصر يدفعها إلى طلب هذا السلاح من أوربا التي كانت على اتصال دائم بها . ثم إن تربة مصر لم تكن تنطوي على المعادن الأساسية لصبّ المدافع ، كما كانت الأوضاع الاقتصادية في مصر متدهورة نتيجة القحط والمجاعات والأوبئة . وعلى الرغم من ذلك فقد استخدمت الأسلحة النارية استخداما واسعا على عهد قنصوه الغوري ؛ بيد أن مصير دولة المماليك كان محتوما ليس فقط للتفوق الساحق للأسلحة النارية العثمانية بل لعجزهم عن استخدام الأسلحة النارية بكفاية ، وبخاصة أنهم عهدوا بها إلى وحدات أقل شأنا من الناحية الاجتماعية ، على حين بقي القسم الأكبر من المماليك الأصلاء بعيدا عن استخدامها . ومن ثم كان الموقف السلبي من الأسلحة النارية بالإضافة إلى الافتقار إلى الانضباط وتفشّي النزعات الطائفية هي الأسباب الأساسية في هزيمة المماليك الذين كان جيشهم برغم هذه السلبيات ما يزال خصما قويا يحسب له أي جيش مزوّد بمثل أسلحته ألف حساب . ولو كان العثمانيون قد اشتبكوا معهم بالسيوف والأقواس والرماح لكان هناك شك كبير في انتصار العثمانيين عليهم ، ولو شاء المماليك استخدام الأسلحة النارية في القتال لبزّوا غيرهم ، ولكنهم أحجموا عنها احتقاراً لشأنها ولاعتبارهم أن طبيعة هذه الأسلحة تبتعد بها عن مبادئ الفروسية والخلق الحربي النبيل . وقد كشف ابن زنبل بأسلوبه الدارج عن هذه الحقائق بدقة بالغة في وصف المعارك التي دارت بين المماليك والعثمانيين في كتابه «فتح مصر» (١٢٧٨ هـ) حين قال : «إن النار لا يطيقها أحد ولم يستطع أحد أن يقف أمام ذلك . ومَن يقابل هذه النار المهلكة ؟ فلا قدرة لنا على عسكر الروم [الأتراك] وكثرتهم ونيرانهم . ولكن ما شتّت المماليك إلا هذه النار التي يرموننا بها ، فما يشعر الإنسان إلا وهو مضروب بها ، وما يعرف من أي جانب جاءته . . وكان يجيء كل مدفع على نحو خمسين أو ستين أو مائة نفس فصارت تلك الصحراء [مرج دابق] كالمجزرة من الدماء . . فوجدوا الذي قتل من الشراكسة ألف نفس وأكثرهم من المدافع والبندقيات فلاقاهم الإنكشارية برشاش بندق خلّت الراقد أكثر من الواقف . وما قتل من الشراكسة أحد بالسيف والعود [الرمح] وإنما كان القتل فيهم بالبندق والدربزانات وآلات النيران على سائر الصنوف . . . وقد بقي فئة قليلة ولكن كل واحد منهم مقوّم بألوف ، ولولا النار التي مع الروم لكنا أفنيناهم عن آخرهم » . وفي نهاية الأمر دارت معركة فاصلة دامت يومين بين طومان باي بقواته من البدو والمماليك وبين العثمانيين قرب الأهرام هزمت فيها الأسلحة النارية العثمانية المتفوقة شجاعة المماليك . ولقد أشفق أهل القاهرة على مصير السلطان طومان باي الذي تولّى السلطنة والقيادة مضطرا بعد مصرع قنصوه الغوري لأيام معدودة ولقي مصرعه هو الآخر شنقا على باب زويله شأن صغار العبيد . وقد ظفر طومان باي بإعجاب المصريين لشجاعته وفضائله ، غير أن كثرة ما عانوه من ظلم المماليك وجورهم لم يترك في نفوسهم أملا بأن يستطيع سلطان بمفرده مهما كانت كفايته وتمسكه بالفضيلة أن يخلّصهم من عنت هؤلاء الحكام الطغاة وجورهم . وقد راحوا يتأملون الغازي الجديد بعيون تحلم بصلاح الدين الجديد بينما هو يستعرض جنوده في طرقات القاهرة . فدخل سليم من باب النصر يتقدمه المشاة والفرسان مجتازا القصبة الخالدة صوب باب زويلة في طريق عودته إلى



معسكره ببولاق . وكان هذا السلطان الضئيل الحجم الذي يخطو بقفطانه المخملي الفضفاض وعمامته الضخمة وسط زغاريد النساء - في الأربعين من عمره محدودب الظهر حليق الذقن رمادي البشرة واسع العينين كبير الأنف كريه السحنة قلق النظرات ، بيد أن إفراطه في ذبح المماليك الشراكسة سرعان ما أثار غضب الشعب المصري السريع إلى المغفرة والتسامح ، فتحوّل شعوره إلى عداء ضد الغاصب الجديد الذي تخطّى جميع الحدود في تعقّبه للمماليك ، فلم تعد المساجد نفسها تأمن يحتمون فيه ، وبلغ عدد المماليك الذين جُزّت رؤوسهم على مشهد ومرآى من السلطان سليم ثمانمائة ، فضلا عمّن لقوا حتفهم خلال محاصرتهم لإلقاء القبض عليهم . وكان الجلاد يصنّف الرؤوس المفصولة عن أجسادها فيجمع رؤوس الشراكسة في كومة ورؤوس الخدم والعبيد في كومة أخرى . وما لبثت رؤوس المماليك أن شُدّت إلى حبال لعرضها على الجماهير في الجزيرة الوسطى [الزمالك حاليا] ، ثم قُذف بالجثث إلى قاع النيل . وغادر سليم القاهرة في ٩ مايو ١٥١٧ وقد جرفه الحنين إلى مناخ البسفور المعتدل بعد أن نزح معه الكثير من كنوز مصر التي انتهبها من المساجد والقلعة إلى جانب اصطحابه لألف وثمانمائة من أمهر العمال والصنّاع والحرفيين المصريين إلى إستنبول .

وهكذا فقدت القاهرة على أيدي العثمانيين استقلالها السياسي والديني معا ، ولم يكن هذا وذاك إلا طعنة لكبرياء مصر وإن كانت في الحقيقة قد استبدلت لونا من الحكم الأجنبي بلون آخر . كما فقدت مصر على أيدي الأوروبيين ما هو أدهى من ذلك وأخطر وهو زوال مركزها الاقتصادي والإستراتيجي المسيطر . ففي مايو ١٤٩٨ في نفس السنة التي اكتشف فيها كولومبوس أمريكا أبحر ڤاسكو داجاما إلى كلكتا على الساحل الجنوبي الغربي للهند عن طريق رأس الرجاء الصالح . وهي رحلة لم تخف على السلطان الغوري خطورتها ، فقد أدرك رغم انشغاله بمشاكل مماليكه وتمرد بدوء داخل البلاد وبوطأة العثمانيين على الحدود ، أن هذه الرحلة البحرية نذير شؤم على مصر ، ومن ثم كان سر زياراته المتعددة إلى السويس ومحاولته بناء أسطول لطرد الأوروبيين من مياه المحيط الهندي ؛ لأن التفاف ڤاسكو داجاما حول جنوب إفريقيا لم يكن مجرد رحلة بحرية مثيرة بل كان إيذانا بانفلات أوروبا من عزلة كانت مفروضة عليها بحكم وجود دولة المماليك القوية التي كانت الحائل الحقيقي بينهم وبين النفاذ إلى الهند والصين ، إذ كانت دولة المماليك هي الوسيط التجاري الهام بين أوروبا والشرق الأقصى حتى إنها رفعت سعر التوابل الوافدة من الشرق إلى ثلاثة أضعاف ثمنها الأول فأحالت بذلك التوابل إلى ما يشبه الأحجار الكريمة ، ولا يخفى على أحد الأهمية التي يعلقها الأوروبيون على التوابل والأفاويه لمذاق أطعمتهم . وإذ تخطّى الأوروبيون هذا الحاجز كاسرين ذلك الاحتكار الذي لم يستطع السادة الجدد من العثمانيين الحفاظ عليه بله استرداده ، فقد فقدت مصر أهميتها الاقتصادية بالنسبة للسوق الأوروبية . ومع فقد مصر لمركزها الإستراتيجي ولسلطانها السياسي ومصدر دخلها الأساسي فإنها لم تتحرر للأسف من سطوة المماليك الذين ما لبثوا أن عادوا يمسكون بخناقها ويجثمون على أنفاسها ، إذ كان الآلاف منهم قد بقي على قيد الحياة وأفلت الكثير منهم من المذابح الرهيبة التي حاصرهم بها العثمانيون . ولم يجد السلطان سليم يوم ولّى وجهه شطر البلقان خيرا من المماليك الذين يمكن أن يعهد إليهم بجباية الضرائب بوصفهم الأداة المثلى للجور والعسف ، فعيّن أحد الباشوات لممارسة الحكم من القلعة يسانده خمسة آلاف من الجنود الإنكشارية المجندين من بين

غلمان البلقان المسيحيين[1]، كما شكّل ديوانا للمشورة لمساعدة الباشا مكونا من الضباط العثمانيين وكبار رجال الدين . وفي نفس الوقت أمّن أمراء المماليك على ممتلكاتهم واختار سنجقا [أميرا] لكل محافظة من المحافظات الإثنتى عشرة التي قُسّمت إليها مصر . وإذا كان المماليك قد كفّوا عن التطلع إلى تسنّم عرش السلطنة كسابق عهدهم إلا أن استحواذهم على حق جباية الجزية المفروضة على البلاد قد منحهم التصرف لاستنزاف المصريين على هواهم . والحق إنه لم يعد هناك الكثير لاستنزافه كما كانت الحال من قبل ، إذ لم تعد مصر دولة ذات سيادة تتشعّب تجارتها مع دول العالم ، كما ركدت سوق التجارة بها بعد أن غدت قبائل البدو تشكّل تهديدا سافرا . ويؤرّخ على مبارك لهذه الحقبة في الخطط التوفيقية قائلا : «انحلّت عرى الضبط والسياسة ، واختل حال الرعية ، وقلّ الأمن ، وكثرت اللصوص وقطّاع الطريق حتى صاروا يدخلون البلاد للنهب جهاراً ليلاً ونهاراً بلا مبالاة . . . وكثرت الرشوة للحكام واتسع نطاقها حتى صارت أمرا معتادا . وجعل الحاكم همّه في جمع المال ، يحتال بكل وسيلة لتحصيله . . . ولم يكن له أثر قط يُذكر به إلا تغيير زي اليهود والنصارى ، فألبس اليهود الطراطير السود وألبس النصارى البرانيط السود . . . كما فشا شرب الدخان بمصر ولم يكن معروفا قبل ذلك . وعمّ الهون أنحاء القطر وانحلّت الروابط بين الناس وخيّم الفقر وكثرت الفتن دون رادع ، فلا يقع بصر المار بشوارع القاهرة إلا على فقير في أسمال بالية مرقعة أو على قتيل مجندل أو على إنكشاري أو أرناءوطي ينهب أو على محتسب يجور ويظلم . فإذا رفع نظره إلى المباني لم ير إلا خرابا وأسوارا ، وإذا انتهى إلى أطراف المدينة لم ير إلا التلال والأكوام والأطلال تبكي على ما كان ، أما ما بقي من بيوت الأمراء والمساجد فقد صار مساكن للرعاع ومعاطن للدباغة ومرمى للأوساخ وملقى للسباخ»[2].

وأخذت القبضة العثمانية على مصر تتخاذل وتضعف ، ومع تزايد ضعفها بدأت شوكة زعيم المماليك - الذي أصبح يدعى شيخ البلد - تقوى ، كما استفحلت الصراعات بين فئات المماليك ، وأسفر ذلك كله عن تدهور شديد حل بمدينة القاهرة . وخلال القرن والنصف التالي ازدادت عزلة مصر عن العالم الخارجي فلم يدر سكان القاهرة شيئا عن تفجّر الاكتشافات العلمية المذهلة في أوروبا أو عن استعمار أمريكا أو عن اختراع المطبعة أو عن الاتصالات التجارية الجديدة بين أوروبا والشرق الأقصى . فعلى حين كان المسلمون هم الذين نقلوا الأرقام الهندية إلى الغرب وابتكروا علم الجبر وحافظوا على تقاليد مهنة الطب اليونانية إلا أنهم جهلوا ما أصاب هذا التراث من ازدهار على أيدي الورثة الأوروبيين ، كما كانت المجاعات والأوبئة تتوالى على المصريين حتى لقد افترس الطاعون وحده عام ١٦١٩ ستمائة وخمسة وثلاثين ألف نفس .

وقد خط الرحّالة فولني أنه بينما ترتفع معظم بيوت باريس خمسة طوابق فإن بيوت القاهرة لا ترتفع أكثر من طابقين ، وقدّر عدد سكانها بربع مليون نسمة وعدد سكان مصر بحوالي المليونين ويقول : «إذا قسنا مدينة القاهرة بمعايير القرن الثامن عشر الجمالية فلا شك أنها كانت خليطا غير منتظم ، إذ هي تفتقر إلى النسق المتعارف عليه لكل من المنشآت الحكومية والمنشآت الخاصة ، وإلى الميادين الفسيحة المنتظمة وإلى الطرق المستقيمة التي تتيح للعمائر أن تكشف عن جمالها ، كما تمتلئ أطراف المدينة بالتلال المتربة التي تتجمع فيها فضلات القمامة المتراكمة ، والتي تتصاعد منها الروائح العطنة التي تزكم الأنوف إلى جانب مشهدها الذي يؤذي العيون . وأشدّ ما يثير نفور المرء هو أن يرى على مقربة من هذه الأكوام القذرة وثياب المارة المهلهلة مشهد فرسان الحكام والبكوات

(١) الإنكشارية فرقة متميزة بين فرق الجيش العثماني كان أفرادها يجندون من بين الشبان المسيحيين تقدمهم الأقاليم المسيحية الخاضعة للأتراك سنويا . وكانوا ينشئون منذ نعومة أظفارهم على الولاء للسلطان ويتلقون تدريبا عسكريا خاصا . ومع نمو نفوذهم خلال القرنين ١٧ ، ١٨ حدا جعلهم ينصبون السلاطين ويخلعونهم وفق هواهم إلى أن قضى عليهم السلطان محمود في عام ١٨٢٦ في مذبحة باستنبول مترسماً خطى محمد علي في مذبحة المماليك بالقلعة .

(٢) انظر «الخطط التوفيقية» لعلي مبارك صفحة ١٤٨ ، ٢٠٠ . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

يخطرون في أزياء شديدة الأناقة والسّرف ، أولئك الذين يبتزّون ثروات مصر التي باتت تتناقص على أيديهم عاما إثر عام ، فبات كل ما يراه المرء ويسمعه يحرك في نفسه الإحساس بأنه يخطو وسط بلاد تسودها العبودية والاستبداد ».

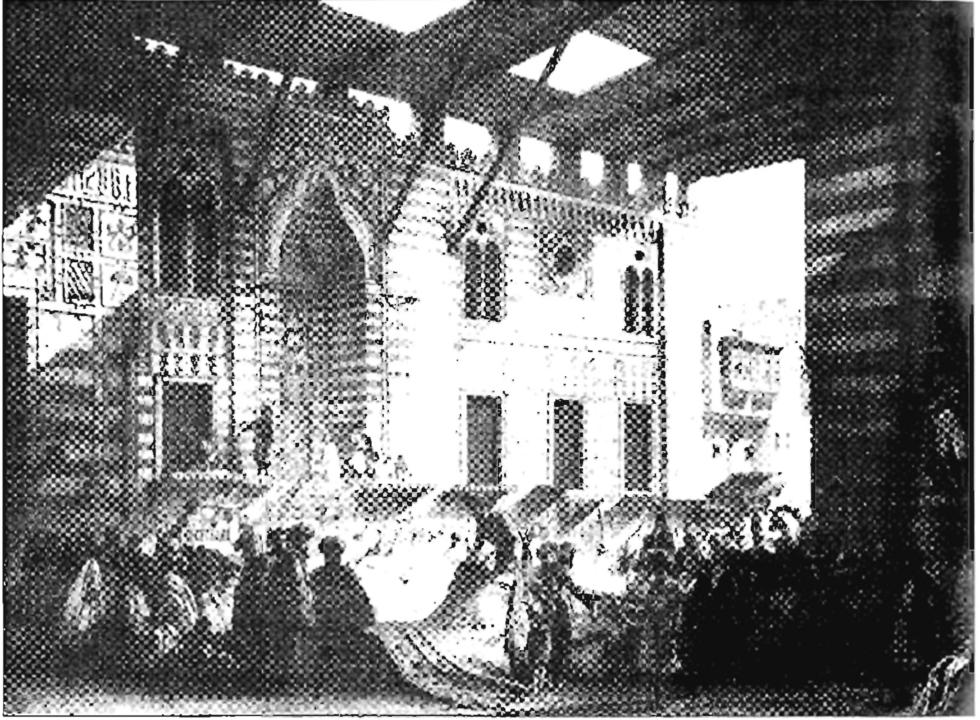
ويذهب ڤولني إلى أن المملوك كان يظفر بأكثر وأغلى مما ظفر به أي جندي على مدي التاريخ ، فقد كان يحصل في شهر رمضان من كل عام على كسوة كاملة جديدة من أفخر الأقمشة الفرنسية والڤينيسية والدمشقية والهندية(٣) ؛ وينتظر تحقيق رغبته في اقتناء الجواهر والمسدّسات والجياد العربية الأصيلة وشيلان الكشمير ، كما كان يهدي حريمه جواهر الماس واللآلئ والزمرد والياقوت بعد أن نبذن الترتر البراق في تزيين رؤوسهن وجيدهن ، وكان مصدر الحصول على ثرواتهم التي يشترون بها هذه الحلي هي سواعد الفلاحين الكادحين . ولجأ المماليك إلى كتبة من الأقباط لتحصيل الضرائب منهم ، فكانوا يمسكون سجلات لكل قرية يرصدون فيها ما يجمعونه من ضرائب يوردّونها للخزانة ، غير أن أمّية الفلاحين كانت تتيح الفرصة للكتبة لاستغلالهم واستيفاء الضرائب منهم مرات ، الأمر الذي كان يضطر هؤلاء الفلاحين أحيانا إلى بيع مواشيهم وأثاثهم بل وما يُفترش على الأرض من حصير ونحوه سداداً لتلك الضرائب المتكررة التي كانت تثقل عواتقهم .

كذلك وقعت الجمارك المصرية تحت سيطرة اليهود إلى أن قضى المملوك علي بك على نفوذهم عام ١٧٦٩ ، وحلّ محلهم النصاري الشوام . فقد استقر بمدينة القاهرة في مستهل القرن الثامن عشر عدد من الأسر الشامية بعد أن ترامى إليهم ما يمكن أن يحققوه فيها من ثروات خيالية فتضاعفت من ثم أعدادهم ، وكان ڤولني يرميهم بأنهم أسوأ البشر خلقا لا ترتفع أخلاقهم إلى مستوى أخلاق المسلمين . ومع ما في سائر عباراته من قسوة إلا أنها قد تحمل بعض الصدق الواقعي مهما بدا فيها من سخرية لاذعة .

وقد انحصر المركز الاقتصادي للقاهرة في شبه مستطيل طوله كيلو متر ونصف وعرضه نصف كيلو متر هو في واقع الأمر القاهرة الفاطمية ، تلك الأحياء التي على جانبي القصبة ما بين باب الفتوح وباب زويلة [المتولي] ، وكانت تتجمع في هذا المستطيل التجارة الدولية للبن والتوابل والأقمشة والدخان والصابون والزجاج والأواني النحاسية والخردوات والصيارفة فضلا عن تجارة الترف وصناعة سنعها كالصاغة والجواهرجية والعقّادين والقصبجية وصناعات العاج والكهرمان وتجار السلع الكمالية مثل الحلوانية والنُّقلية وكذلك الأنشطة الفكرية المرتبطة بالجامع الأزهر كالوراقة وبيع الكتب وبعض الحرف المتخصّصة كصناعة الأثاث ونوع خاص من الأحذية كالخُفّ والبُلْغ . وتبدأ الأنشطة الثانوية بجوار هذا المركز لشدة اتصالها بما يدور فيه من أنشطة كالمسكّرات والعرقسوس والصباغة التي تمركزت كلها بين القصبة والخليج . وبطبيعة الحال كانت تجارة الجملة تقع بالقرب من أبواب المدينة وكذلك الأنشطة الخطرة على الصحة العامة أو الملوّثة للبيئة مثل مذبح الماشية والمعاصر والمدابغ وصناعة الفحم البلدي وأفران الجص والجير ومصانع البارود (لوحة ٣ ، ٤)

وقد استطاع الأستاذ المستشرق أندريه ريمون في كتابه « أصحاب الحرف والتجّار في القاهرة في القرن الثامن عشر » تكوين فكرة عامة عن الهيكل الطبقي للمجتمع القاهري مستندا في ذلك إلى حجج الأوقاف وسجلات المحاكم الشرعية : فقدّم تقسيماً رباعيا لا يفترق كثيرا عن التقسيم الذي سجّله المقريزي لمرحلة سابقة والتقسيم الذي أعدّه الأستاذ لُومْرلِ : فهناك طبقة عمال اليومية من فرّاشين وقوّاسين وسقّائين والمتجوّلون بالسحلب والعرقسوس والسوبيا ومسلكاتية الأرجيلات والخُضَرية والدخاخنية . وهناك طبقة أهل الحرف الصغرى وأصحاب المتاجر الصغيرة

(٣) يقول علي مبارك في **الخطط التوفيقية صفحة ١٣٥** : «من نظر إلى ما تكن عليه الخنعة من الزركش والجوهر والذهب رأى أن الواحدة منها تفوق الجد في المصاريف . . فهي من الأطلسي الأحمر الرومي وتحته الأطلسي الأصفر والرومي وتحته الأطلسي الأصفر والرومي ، وعليها طراز وزركش مذهّب بكلاليب من الذهب وشاش لانس رفيع موصول بطرفيه حرير أبيض ومرقوم عليه ألقاب السلطان ، ومنقوش بالحرير الملون النقوش الباهرة ، ومنطقة بالذهب مختلفة بحسب الرتبة ، فأعلاها به البلخش والزمرد واللؤلؤ» .



لوحة (٣) روبرت هاي. صور وصفية للقاهرة. سوق الأقمشة والسجاد بالغورية

من القماشين والإسكافيين أو الصرماتية والسروجية والفرارخية، ثم أهل الحرف الوسطى كالمعصرانية والسيرجانية والطحانين والسكرية والعقادين والقصبجية والحريرية والنحاسين والباطرة والنجارين والعطارين والنقلية والقبانية ودلالين العقارات والصناديقية والقمصانجية وأمناء عيار النقود والصباغين والقهوجية والخشابين والقصابين والقواسين [لصناعة الأسهم] وشيخ البصمجية . وأخيرا طبقة البورجوازية التجارية وأغلبهم تجار بن وتوابل وجواهر وصحون وأثاث ويرأسهم شهبندر التجار .

وقد انتهى ريمون إلى أن المجتمع القاهري شهد في القرن السابع عشر والثامن عشر حركة تداخل بين طوائف الحرف والتجار الأثرياء وبين الطبقة الحاكمة والعسكرية الأجنبية من الأتراك، الأمر الذي أدى إلى تسمية هذه الطبقة الأخيرة «بالمصرلية» باللغة التركية نظرا لاندماجهم في الأسر المحلية . كما وصف العلاقة الاجتماعية التي تربط بين الأغلبية المسلمة في القاهرة وبين أقلياتها القبطية واليهودية، وكان المقريزي قد ذكر في خططه أن أكثر ما يتعيش به اليهود والنصارى هو كتابة الخراج والطب : كما يتميز النصارى بالزنار في أوساطهم واليهود بعلامة صفراء في عماماتهم . وذهب إلى أن الأقباط ما لبثوا أن انضموا إلى بعض الطوائف الحرفية وانتقلوا من الأحياء المقصورة عليهم تقليديا مندمجين مع باقي السكان ، على حين كان القرن الثامن عشر مرحلة تدهور اجتماعي بالنسبة لليهود بعد زحف الشوام المسيحيين على كثير من الوظائف التي كان يشغلها اليهود وخاصة المتصلة بالجمارك كما سبق القول . أما اليونانيون والأرمن فكان



لوحة (٤) روبرت هاى. صور وصفية للقاهرة. سوق الأقمشة والسجاد بالغورية

نشاطهم محدودًا للغاية في هذه الفترة من تاريخ استيطانهم لمصر . وبينما انعقدت تجارة الدخاخنية والخردجية والقصبجية للروم كان بيع الأنسجة وخاصة الأحزمة والطرابيش للمغاربة، على حين كان الشوام وخاصة الفلسطينيين يتاجرون في الصابون .

وكما كان لأهل القاهرة أسواقهم كانت هناك أماكن لتجمّع المُشعوذين كالحواة ومروّضي القردة ، أهمها ميدان الرميلة أمام القلعة حيث يحتشد سماسرة الخيل والحمير ويتسلّل الحشّاشون والمصارعون . ومع مضي الزمن تحوّل ما كان يحفّه من مبان فاخرة إلى أكواخ وعشش وأحواش واخصاص ، وأحاطت بالمساجد أبنية قذرة شوّهت ما كانت له من بهجة .

وخلال هذه الفترة التي انطوت فيها مصر على نفسها وكان العالم الخارجي يطفر طفرات واسعة، فطن الإنجليز الذين كانوا أكثر توثّبًا من غيرهم إلى أهمية موقع مصر ، كما جرى خيالهم إلى استخدام طريق [الإسكندرية - القاهرة - السويس] بوصفه أقصر الطرق إلى الهند التي يسيطرون عليها ، غير أن محاولتهم الأولى باءت بالفشل عام ١٧٧٩ إذ افترست قافلتهم قسوة المناخ إلى جانب محاصرة البدو لهم وانتهابهم لتجارتهم فلم يصل منهم إلى القاهرة غير واحد فحسب . وقد انعكس هذا الفشل على مركز إنجلترا التجاري في مصر الذي كان يدور حول بيع الأسلحة الصغيرة والأقمشة .

وفي القرن التالي حين حاول فرديناند دلسبس شق قناة في برزخ السويس قاوم الدبلوماسيون البريطانيون لدى الباب العالي في استنبول هذه المحاولة للحيلولة دون تنفيذ هذا المشروع . ولكن ما إن تم شق القناة وتحقق حلم الطريق القصير إلى الهند حتى سارعت بريطانيا إلى شراء الغالبية من أسهم شركة قناة السويس واضعة في اعتبارها ضرورة انتهاز الفرصة حين تسنح كي تحشد قواتها في حراسة استثماراتها على امتداد الطريق المائي الحيوي .

وكان ڤولني قد انتهى إلى أن عدّ المصريين جديرين بالشفقة والرثاء لا بالامتهان والازدراء ، ذلك أنهم في كثرتهم فلاحون كادحون يكابدون المشاق في صبر شديد ويمكن لهم حين يحسن توجيههم أن يقيموا مجتمعا أفضل ، غير أن العقبة الكبرى التي تحول بينهم وبين ذلك هي حرمانهم من المعرفة . ويشاء القدر أن يكون ضابط فرنسي شاب يدعى نابليون بونابرت هو أحد قراء ڤولني المعجبين به . وكان نابليون منذ صباه مشدودا إلى الشرق حتى وجدنا بين كراسانه المدرسية موجزا بخط يده لكتاب ماريني «تاريخ العرب» ، ويتجلّى من رسائله وأحاديثه أنه كان مولعا بأمجاد الإسكندر الأكبر بصفة عامة وبمصر بصفة خاصة . ولم يكد نابليون يقرأ كتاب ڤولني الذي تطلّع فيه إلى الشرق باعتباره موقعا مثاليا لتحقيق أطماع فرنسا الإستعمارية - شأنه شأن شاتوبريان ولامارتين بعده بربع قرن - حتى تأجّجت في وجدانه عطور الشرق الساحرة التي استافها وهو في مدينة البندقية ، فشدّه الشرق إليه وأخذ يراوده في أحلام يقظته .

وكان يدرك استحالة غزو بلاد الإنجليز في عقر دارهم متفقا في ذلك الرأي مع الأسقف تاليران الذي تخفّف من ثوبه الكهنوتي ليتفرّغ لإدارة سياسة فرنسا الخارجية . على أنه رأى بدهائه أنه يستطيع أن يُنزل ببريطانيا أعظم نكبة إذا أمكنه احتلال مصر ، تلك الولاية التابعة للإمبراطورية العثمانية المتهاوية والعارية من وسائل الدفاع ، والتي يمثّل احتلالها قطع طريق الإنجليز الميسور إلى الهند ؛ وبدأ نابليون يضع أحلامه التي يتخيّل فيها نفسه بشير دين جديد يزحف به نحو آسيا ممتطيا فيلا ومعتمرا بعمامة وبين يديه قرآن جديد مبتكر تتواءم آياته مع ما يسعى إلى تحقيقه من

أهداف. واستولت عليه هذه الفكرة التي ألمّ بتفاصيلها إستراتيجيا وتكتيكيا وتاريخيا من خلال ما طالعه للكتّاب الكلاسكيين والمعاصرين، ومن ثم كانت خطته لغزو مصر أول مرحلة من سلسلة مراحل الصدام بين أوروبا والشرق في العصر الحديث، فعبأ خبرة المستشرقين المتخصصة لخدمة الاستعمار لأول مرة كما أقدم في الوقت نفسه على تجنيد العلماء الذين صاحبوا حملته على مصر، وشكّل منهم «المجمع العلمي» الذي أعدّ الكثير من الدراسات حول شتى الموضوعات كما سيرد تفصيلا.

واستعد نابليون لتحطيم قوى المماليك في مصر كما حطّم قوى رجال الكهنوت في إيطاليا معتزما أن يحيل الإسكندرية عاصمة جديدة لإمبراطورية فرنسية تقود قارات العالم القديم الثلاث إلى مستقبل يرتكز على دعائم مبادئ الثورة الفرنسية. ومن الطبيعي أن يكون المرشّح لتسنّم عرش هذه الإمبراطورية هو صاحب الحلم: نابليون نفسه.

وحين نجح نابليون في احتلال مصر عرف فيها على حد تعبيره هو أجمل سني عمره التي تشكّل المثال الذي طمح إلى صنع أيامه على غراره. وقد روى في مذكراته - التي أملاها على الجنرال برتران في منفاه بجزيرة سانت هيلانه - ما ذهب إليه ڤولني في كتابه من أن ثمة عقبات ثلاث لا مفر من التّصدي لها كي تستتب لجيش فرنسا السيطرة على الشرق. وتتمثّل هذه العقبات في أن هذا الجيش مواجه بخوض حروب ثلاثة أولها ضد بريطانيا وثانيها ضد تركيا وثالثها وأصعبها ضد الأهالي المسلمين. وقد سلك نابليون مسلكا يؤكد تبنّيه الكامل لوجهة نظر ڤولني، فما كاد يدخل مصر حتى بذل جهودا مضنية لاستمالة المصريين المسلمين، كان أولها ذلك المنشور الشهير الذي طبعه ووزّعه على أوسع نطاق والذي يقول فيه حسب رواية الجبرتي في كتابه «عجائب الآثار»:

«... بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلا الله لا ولد له ولا شريك له في ملكه، من طرف الفرنساوية المبني على أساس الحرية والتسوية يعرّف السر عسكر الكبير أمير الجيوش الفرنساوية بونابرته أهالي مصر جميعهم أن من زمان مديد يتعامل الصناجق الذين يتسلطون في البلاد المصرية بالذل والاحتقار في حق الملّة الفرنساوية ويظلمون تجارها بأنواع الإيذاء والتّعدي فحضر الآن ساعة عقوبة هذه الزمرة من المماليك المجلوبين من بلاد الإبازة (القوقاز) والجراكسة يفسدون في الإقليم الحسن الأحسن الذي لا يوجد في كرة الأرض، وقد حكم رب العالمين القادر على كل شيء على انقضاء دولتهم. ياأيّها المصريون قد قيل لكم إنني ما نزلت بهذا الطرف إلا بقصد إزالة دينكم فذلك كذب صريح فلا تصدّقوه، وقولوا للمفترين إنني ما قدمت إلا لأخلّص حقكم من يد الظالمين، وإنني أكثر من المماليك أعبد الله سبحانه وتعالى وأحترم نبيه والقرآن العظيم... قولوا لأمتكم إن الفرنساوية هم أيضا مسلمون مخلصون، وإثبات ذلك أنهم قد نزلوا في رومة الكبرى وضربوا فيها كرسي الباب الذي كان دائما يحث النصارى على محاربة الإسلام.. طوبى ثم طوبى لأهالي مصر الذين يتفقون معنا بلا تأخير فيصلح حالهم وتعلى مراتبهم..». وأرفقت ببقية هذه الديباجة المعسولة العبارات بضع بنود جائرة مثل: «جميع القرى الواقعة في دائرة قرية بثلاث ساعات عن المواضع التي يمرّ بها عسكر الفرنساوية واجب عليها أن ترسل للسر عسكر من عندها وكلاء كيما يعرف المشار إليه أنهم أطاعوا وأنهم نصبوا علم الفرنساوية الذي هو أبيض وكحلي وأحمر». وكما وقف المصريون أمام حملة سليم العثماني على مصر عام ١٥١٧ موقف

المتفرج لم يعن المماليك ببذل الجهد في تنظيم صفوف الشعب للمساندة في مواجهة الفرنسيين. يقول الجبرتي: «كانت العلماء تجتمع بالأزهر كل يوم ويقرؤون البخاري وغيره من الدعوات، وكذلك المشايخ .... وأطفال المكاتب ويذكرون الاسم اللطيف وغيره من الأسماء الحسنى. وخرجت الفقراء وأرباب الأشاير بالطبول والزمور والأعلام والكاسات وهم يضجّون ويذكرون بأذكار مختلفة. وصعد السيد عمر أفندي نقيب الأشراف إلى القلعة فأنزل منها بيرقا أسمته العامة البيرق النبوي فنشره بين يديه من القلعة إلى بولاق وأمامه وحوله ألوف من العامة بالنبابيت والعصي.. وبقيت مصر خالية الطرق لا تجد بها أحدا سوى النساء في البيوت والصغار وضعفاء الرجال الذين لا يقدرون على الحركة فإنهم مستترون مع النساء في بيوتهم. والأسواق مُصْفرة والطرق مجفرة من عدم الكنس والرش..».

غير أنه لم تستطع الدعوات الدينية ولا ثقة المماليك ببأسهم وقوتهم الصمود أمام التفوق الفرنسي في النيران ولا أمام كفاية تدريب الحملة الغازية، فوقعت عند إمبابة هزيمة المماليك ومن تبعهم من المتطوعين القاهريين والبدو المتعاونين. وسكن بونابرت بقصر محمد بك الألفي بالأزبكية، ولم يدخل المدينة إلا القليل من الجنود الذين: «تتبعوا الأوباش الذين نهبوا البيوت الخالية، فأخذوا منهم عددا وافرا وعاقبوهم»[(٤)]، ومشوا في الأسواق من غير سلاح يضاحكون الناس ويشترون ما يحتاجون إليه بأغلى الأثمان فأنس بهم البعض وخرجوا إليهم بالكعك والخبز والبيض والدجاج وفتح البعض الحوانيت والمقاهي. كذلك عني الفرنسيون بنظافة العاصمة وكنس الأزقة والحارات، كما أزالوا بوابات الدروب والعطفات وأمروا بتعليق القناديل على أبواب البيوت ليلا، وما كاد يظهر وباء الطاعون حتى حرّموا دفن الموتى في المقابر الكائنة في وسط العاصمة (لوحة ٥).

(٤) انظر المرجع السابق صفحة ١٥٨.

غير أن الفرنسيين سارعوا بفرض الضرائب الباهظة على التجار وأهل الحرف باعتبارها سُلفًا تُردّ، كما انبرى الجنود ينهبون الدور دون مبالاة مما أثار سخط الأهالي وبات المرء لا يأمن على نفسه وعياله إلا بتعليق راية أو بطاقة على بابه تصرفها له سلطات الاحتلال. واتسع نطاق الفتن في العاصمة وخارجها، وتحيّر الناس في أمرهم؛ فهم إن غادروا المدينة باتوا عرضة لغارات الأعراب وفلول المماليك، وإن استقروا بها استهدفوا لمكائد جيش الاحتلال ونزوات جنوده. فما لبث أهل القاهرة أن هبّوا للوقوف في مواجهة الفرنسيين مثلما فعلوا مع جميع المعتدين على بلادهم، فلم يطيقوا السكوت على ما بدأ يحدث من عمليات ثأرية اتسمت بالضراوة إلى حد قضى تماما على علاقة المجاملات التي نشأت في الأيام الأولى بين المسلمين الأصلاء في مصر ومدّعي الإسلام من الغزاة الفرنسيين. ولم تكد تنشب أول ثورة حتى استخدم الفرنسيون أبشع ألوان العنف والوحشية لإخمادها واعتدوا على حرمة الجامع الأزهر فدخلوه راكبي الخيول [بقيادة ألكسندر دوما والد مؤلف روايتي «الفرسان الثلاثة» و«الكونت ده مونت كريستو»] وربطوا جيادهم بقبلته وكسروا القناديل وهشّموا خزائن الطلبة ونهبوا ما وجدوه من المتاع والأواني والودائع والمخبوءات بالدواليب والخزانات ومزّقوا الكتب وداسوا المصاحف بنعالهم ونهبوا الكثير من الدور منتهكين حرمة البقعة التي كانت أشرف البقاع وكان الناس يهيمون بسكناها ويودعون عند أهلها ما يخافون عليه من الضياع. وقبض الفرنسيون على كثيرين زجّوا بهم إلى السجن وذبحوا جموعا غفيرة ثم قذفوهم في مياه النيل (لوحة ٦).



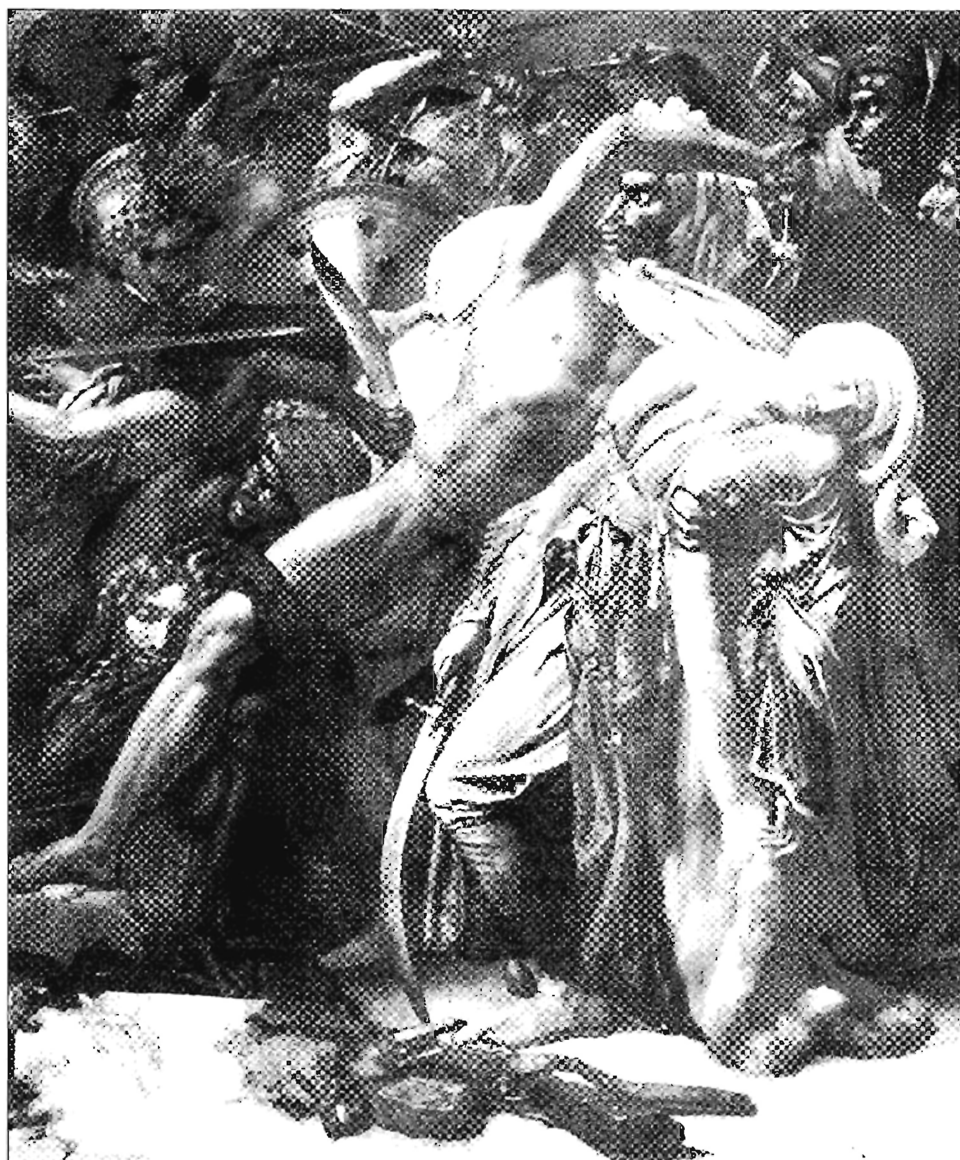
لوحة (٥) بورجان . دخول نابليون إلى القاهرة

غير أنه لم يأت شهر أغسطس عام ١٧٩٨ إلا وقد أصبح الفرنسيون في موقف حرج لا يحسدون عليه ، ذلك أن الأميرال نلسون الإنجليزي قد هاجم بأسطوله السفن الفرنسية الراسية بأبي قير ، فانقطعت بذلك الصلة بين الحملة الفرنسية وقاعدتها في فرنسا بعد أن باتوا في مصر سادة معزولين، وكان هذا إيذانا بفشل حملة نابليون على مصر . على أن سلطان تركيا لم يعترف للفرنسيين بجميلهم في دحر المماليك بل أعلن الحرب عليهم . ولم يطل بقاء نابليون في مصر غير سنة كان قد أصيب فيها بلوثة وحشية تجلت بشاعتها في حصاره لعكا ، دون أن تتوقف مع ذلك مشروعاته المثالية التي كان قد خططها في البداية لتطوير المجتمع المصري .

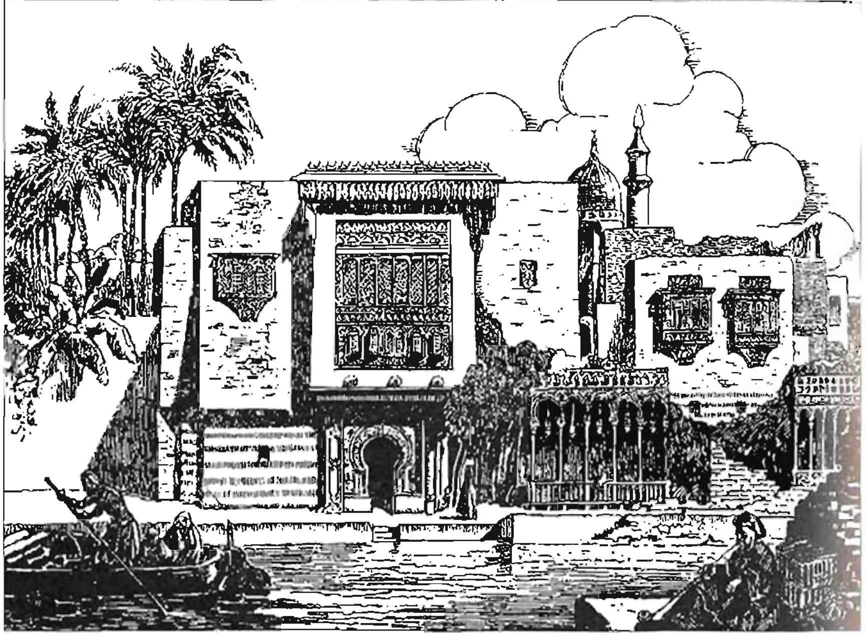
وإذ كان نابليون تلميذ فولتير فقد آمن بقيمة علماء الدين المصريين ودورهم في إقامة قاعدة للارتقاء الاجتماعي ، على أن يضيف إلى ذلك إبداعات الهندسة العصرية من أجل بعث مصر من جديد . فقد كان يحلم بأن تشكل خمسون سنة من الرخاء في مصر مجتمعا حديثا يقام على نيله آلاف القناطر والسدود لترويض مياه النيل وتوزيع ما يفيض منها على جميع أنحاء مصر بدلا من أن تضيع هذه الثمانية أو العشرة بليون متر مكعب من المياه كل عام في البحر المتوسط ، وفي قدرتها لو حُوِّلت إلى الأماكن المنخفضة من الصحراء والواحات أن تحيلها إلى حقول مثمرة يانعة وبساتين تفيض بالخير والبركة على السكان . غير أن شيئا من إصلاحات نابليون ومشاريعه لم يُكتب له أن يتحقق كما أراد ، بل إن حملته على مصر لم تكن إلا حدثا خاطف العبور ، إذ سرعان ما خلف مصر سرا إلى فرنسا في أغسطس ١٧٩٧ تاركا جيشه نهبا للمرارة في أيدي قيادات تفتقر إلى حنكة نابليون في التعاون مع الأغلبية المسلمة حتى إنها استعانت بالأجانب النصارى الشوام والروم اليونانيين، بالرغم من أن نابليون قد أوصى خليفته كليبير بأن يستعين على إدارة دفة الأمور بمصر بالزعماء الدينيين المسلمين وبالمستشرقين وحذّره من مغبة اتّباع أي سياسة أخرى قد تكون باهظة خرقاء . وكان نابليون قد اتبع مع سياسة الحزم والشدة سياسة التقرب إلى الجماهير المصرية والتودّد إليهم من خلال احترام تقاليدهم ومشاركتهم أعيادهم مثل احتفال وفاء النيل ، حيث توجّه بصحبة كبار القادة وأعضاء ديوان مصر إلى مقياس النيل ليلتقي بألوف الناس وبالجماهير الغفيرة المصطفّة على ساحل النيل والخليج والمحتشدة فوق المراكب والسفن المزيّنة بالرايات المختلفة الألوان. وما كاد موكب نابليون يصل حتى أُطلقت المدافع وعُزفت الموسيقى العسكرية وبدأ العمل في قطع الجسر ، فتدفقت مياه النيل بشدة ونثر نابليون النقود وقطع الذهب على الناس من فوق أول سفينة تمخر الخليج (لوحة ٧) .

ولم يكتف بونابرت بذلك بل انتهز فرصة الاحتفال بمولد النبي لتوطيد سلطته ، فأمر بالاحتفال به احتفالا يربو على مهرجان وفاء النيل بحيث يجمع بين الأبهة الأوروبية والطابع الشرقي التقليدي . وطلع نابليون على الناس مرتديا الجبّة والقفطان معتمرا بالعمامة ليأخذ طريقه بين كبار ضباطه إلى الجامع حيث رجال الدين ، فأخذ مجلسه بينهم فوق الوسائد المطروحة في الأرض عاقدا يديه على صدره مثلهم ، واستمع إلى القصة النبوية الشريفة وهو يهتز أثناء تلاوتها كما يهتزون ويميل برأسه كما يميلون وقد بدا عليه الخشوع ، الأمر الذي أثار دهشة الحاضرين وعجبهم .





لوحة (٦) لوى چيروديه، ثورة القاهرة (تفصيل) ١٨١٠ . متحف فرساى



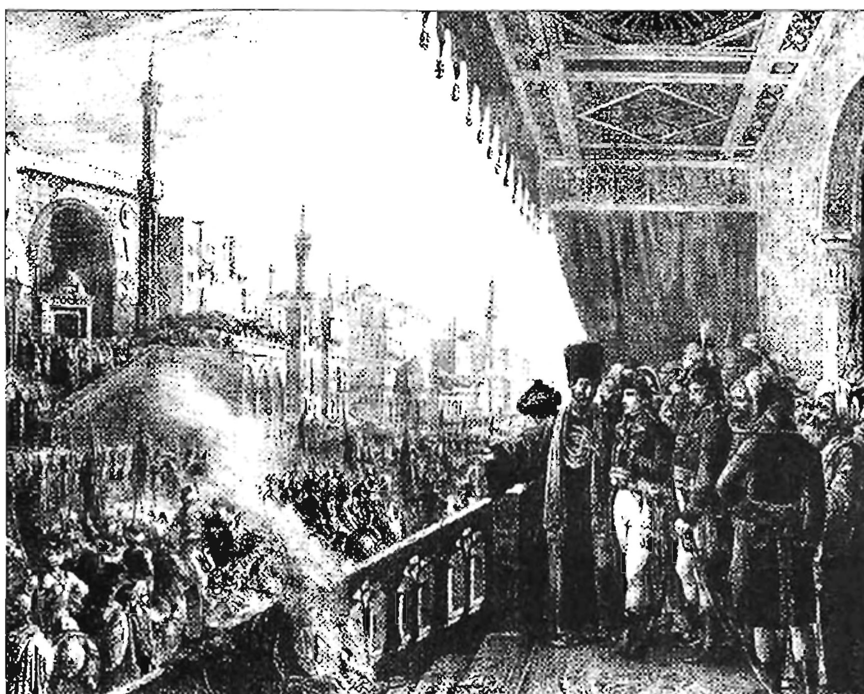
لوحة (٧)
ترعة الخليج

وانصرف نابليون على مرأى من الجماهير متوجّها إلى منزل الشيخ البكري نقيب الأشراف ليقدّم مراسم التهاني . مضى والبيارق النبوية تخفق فوق رأسه وجموع الشعب تهلّل من حوله ثم جلس إلى جوار المنشدين يتمتم على غرارهم ، وأظهر أناة وصبرا في شهود حفل الذّكر حتى نهايته ، إلى أن مُدّت سماطات الطعام المنسّقة على الطريقة الشرقية واتخذ مجلسه على وسادة بجوار نقيب الأشراف . على حين تفرّق ضباطه حول الموائد الأخرى يشاركون القوم الطعام ، بينما تعزف الموسيقات العسكرية أنغامها وتُطلَق الألعاب النارية والصواريخ في الجو مشاركة في الاحتفال الديني(٥) (لوحة ٨) .

(٥) اعترف نابليون وهو في منفاه بجزيرة سانت هيلانه «أن سلوكه هذا كان ضرباً من الدجل ، ولكنه دجل على أرفع مستوى» .

على هذه الصورة كان يريد من كليبير أن يتبع نهجه في الدجل السياسي الذي لا شك أنه لم يكن خافيا على الكثرة من الشيوخ والقضاة والعارفين ، غير أن كليبير نفسه (لوحة ٩) لم يكن مقتنعا بهذا النهج المكشوف . وانتهى الأمر بالفرنسيين خلال الفترة التي سبقت رحيلهم - الذي اتفق عليه بينهم وبين الإنجليز والعثمانيين أن يتم في صيف عام ١٨٠١ - إلى ترك جلادهم بارتلمي اليوناني يعمل بلا كلل في حصد أرواح المصريين ، وكان الفرنسيون قد أوكلوا إليه منصب كتخدا مستحفظان . وفيه يقول الجبرتي : «قلّدوا برطلمين النصراني الرومي وهو الذي تسمّيه العامة فرط الرمان كتخدا مستحفظان . . والمذكور من أسافل نصارى الأروام العسكرية القاطنين بمصر وكان من الطوبجية عند محمد بك الألفي وله حانوت بخط الموسكي - يبيع فيه القوارير الزجاج أيام البطالة» .

وكان أول القرن التاسع عشر كالحا كئيبا بالنسبة للفرنسيين ، ففي أبريل ١٨٠٠ انقض المسلمون على المسيحيين المتعاونين مع جيش الاحتلال حينما خرج كليبير لضرب قوة عثمانية وصلت إلى



لوحة (٨) كولون. نابليون يشارك في احتفالات المولد النبوى الشريف.



لوحة (٩) انسيو . الجنرال كنبير

لوحة (١٠) دوترتر . إعدام سليمان الحلبي ورفاقه

المطرية، وكان رد كليبير قذف مدينة القاهرة بالقنابل. وفي ١٤ يونيه اغتال شاب سوري مسلم يدعى سليمان الحلبي الجنرال كليبير في حديقة منزله بالقرب من الأزبكية، واختبأ بالحديقة حتى عثر عليه الجنود وأرغموه على الاعتراف على أعوانه من طلاب الأزهر الذين أنبأهم عن عزمه على اغتيال كليبير، وأحضروا ثلاثة منهم واتهموهم بالمشاركة في القتل لتسترهم وعدم إبلاغهم الفرنسيين بذلك. وقد قُدم الأربعة لمحكمة عسكرية أصدر قضاتها حكماً بجزّ رؤوس الثلاثة رفاق سليمان وَرَكْزها في عُصيّ وحرق أجسادهم أمام سليمان قبل حرق يده اليمنى ووضعه بعد ذلك على ذؤابة الخازوق حتى يخترق جسده ويبقى ثابتاً فيه إلى أن تأتي الطير على جثته! والغريب أن يصدر هذا الحكم الوحشي الجائر من حملة مشعل مبادئ الثورة الفرنسية الذين ابتكروا مقصلة الجيلوتين رفقاً بالمحكوم عليهم بالإعدام، ظانين أن تطبيق عقوبة المماليك التقليدية كفيلة بتلقين الأهالي الدرس المنشود.



لوحة (١١) دوترتر.
الجنرال مينو.

وبدأ الجلاد برطلمين بحرق يد سليمان القاتلة حتى المرفق. ومن الطريف أن سليمان قد اعترض على حرق ذراعه في رباطة جأش مذهلة إذ قال لبرطلمين «إنك تتجاوز حدّ القصاص»، فأجلسه الجلاد بعد ذلك فوق ذؤابة الخازوق. ولم يستجب الجلاد الرومي لطلب ضابط فرنسي بأن يقدم كوب ماء طلبها سليمان الحلبي، وكان هذا الضابط قد أسي لموقف سليمان، إذ أطاح الجلاد بالكوب بعيداً حتى لا يمنح سليمان رشفة ريّ تخفف سكرات الموت الرهيبة التي ظل يكابدها ساعات أربع قبل أن تهمد الحركة في جسده الشهيد (لوحة ١٠). وحاول مينو خليفة كليبير استرضاء المصريين بإعلان اعتناقه الإسلام وإقصاء النصارى الشوام عن المناصب الإدارية، غير أنه أعلن في الوقت نفسه مصر محمية فرنسية (لوحة ١١).

على أن الحملة الفرنسية بقدر ما ولّدت في المصريين روح المقاومة البطولية للغزاة الأجانب قد فجّرت فيهم نوعاً من الإعجاب، وهو ما نراه في سلوك الجبرتي الذي كان واحداً من فئة المثقفين الذين توسّم فيهم نابليون أملاً كبيراً في تطوير مستقبل البلاد، فقد أبدى إعجابه بالفرنسيين حين زار علماء المجمع الفرنسي بقدر ما تمردت روحه ضد سوء سلوك الجنود الهمجي مع عامة الشعب من حرق للقرى ومصادرة للماشية والغلال وسبي النساء وسوق للأعيان رهائن وقطع للرقاب عقاباً وتأديباً. على أن أكثر ما أثار اهتمام الجبرتي حقاً هو المكتبة الفرنسية التي أعدّت في بيت المملوك الأمير حسن الكاشف، وتردّد عليها الجبرتي المرة تلو المرة، إذ وجد فيها: «جملة كبيرة من كتبهم وعليها خُزّان ومباشرون يحفظونها ويحضرونها للطلبة ومَن يريد المراجعة فيراجعون فيها مرادهم، فتجتمع الطلبة منهم كل يوم قبل الظهر بساعتين، ويجلسون في فسحة المكان المقابلة لمخازن الكتب على كراسي منصوبة موازية لتُخت عريضة مستطيلة، فيطلب من يريد المراجعة ما يشاء منها فيحضرها له الخازن، فيتصفحون ويراجعون ويكتبون حتى أسافلهم من العساكر. وإذا حضر إليهم بعض المسلمين ممن يريد الفرجة لا يمنعونه الدخول على أعزّ أماكنهم، ويتلقّونه بالبشاشة والضحك وإظهار السرور لمجيئه إليهم، وخصوصاً إذا رأوا فيه قابلية أو معرفة أو تطلعاً للنظر في المعارف بذلوا له مودّتهم

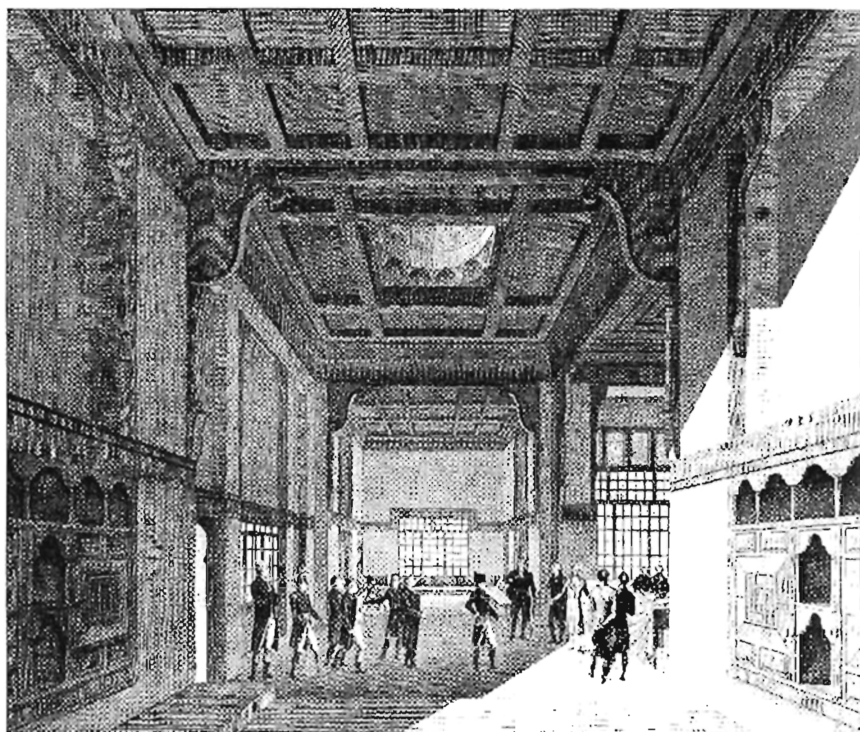
ومحبتهم ، ويحضرون له أنواع الكتب المطبوع بها أنواع التصاوير وكرات البلاد والأقاليم والحيوانات والطيور والنباتات وتواريخ القدماء وسير الأمم وقصص الأنبياء بتصاويرهم وآياتهم ومعجزاتهم وحوادث أممهم مما يحيّر الأفكار . ولقد ذهبتُ إليهم مرارا وأطلعوني على ذلك ، فمن جملة ما رأيته كتاب كبير يشتمل على سيرة النبي صلى الله عليه وسلم ، ومصوّرون به صورته الشريفة على قدر علمهم واجتهادهم وهو قائم على قدميه ناظر إلى السماء كالمرهب إلى الخليقة ، وبيده اليمنى السيف وفي اليسرى الكتاب ، وحوله الصحابة رضي الله عنهم بأيديهم السيوف».

وكانت هذه المكتبة بمثابة المنارة التي لم يقتصر إشعاعها على المصريين وحدهم بل تخطّتهم إلى سكان الشرق الأدنى كله . وعلى النقيض من سائر الغزاة اصطحب نابليون معه جملة من كبار العلماء الفرنسيين من المؤرخين والمهندسين والرسامين والكيميائيين والبيولوجيين والأركيولوجيين والجراحين كانوا بمثابة الفيلق الثقافي الملحق بالجيش والذي كوّن منهم نابليون «المجمع العلمي» الشهير . ومنذ اللحظات الأولى للاحتلال أصرّ نابليون على أن يباشر «المجمع العلمي» نشاطه وأبحاثه واجتماعاته على هيئة لجان تقصّي الحقائق ، تعكف على دراسة الطبيعة والآثار والأوضاع السائدة ورصدها وتسجيلها في كتاب موسوعي من عدة أجزاء كبيرة الحجم نُشر تحت اسم «وصف مصر» في ثلاثة وعشرين مجلدا ضخما فيما بين عامي ١٨٠٩ ، ١٨٢٨ (لوحة ١٢).

كذلك أحضر نابليون معه أطقم كاملة من الحروف المطبعية العربية واليونانية ، لغتي الشرق الأدنى القديمتين . وهكذا زوّد الفرنسيون المصريين بأداة أجاد الأخيرون استخدامها فيما بعد حتى ضد الفرنسيين أنفسهم ، إذ فتحت أمامهم آفاق الثقافة الفرنسية التي بقيت رغم قصر مدة الاحتلال الفرنسي موضع التقدير العميق .

ونرى الجبرتي دقيقا متشوّقا إلى المعرفة حين يعلم أن الفرنسيين ينوون إطلاق بالون في سماء الأزبكية فيحرص على الحضور في الموعد المضروب ويصف المحاولة بتفصيل واف وإن سخر منها حين باءت بالفشل قائلا : «فلما حدث لها ذلك انكشف طبعهم لسقوطها ولم يتبين صحة ما قالوه من أنها على هيئة مركب تسير في الهواء بحكمة مصنوعة ويجلس فيها أنفار من الناس ويسافرون فيها إلى البلاد البعيدة لكشف الأخبار وإرسال المراسلات ، بل ظهر أنها مثل الطيارة التي يعملها الفرّاشون بالمواسم والأفراح» .

ومن مآثر علماء الحملة الفرنسية تلك الخريطة التي رسموها للقاهرة فيما بين عامي ١٧٩٩ و١٨٠١ والتي تكشف عن أن عرض مجرى النيل في منطقة القاهرة كان ضعف عرضه الحالي ، وأن القاهرة وقتذاك كانت مكونة من ثلاث مدن تفصلها عن بعضها المزارع والتلال ، فعلى حين تحفل القاهرة الوسطى بالمساجد والعمائر الإسلامية التي تسمو عليها جميعا قلعة الجبل حيث قصور الولاة والباشوات ومقر الديوان والتي تضم وحدها حوالي ثلاثين ألف نفس ، كانت بولاق التي تبعد عن القاهرة بحوالي كيلو مترين هي ثغرها الرئيس ومنها شق الفرنسيون طريق أبي العلاء إلى الأزبكية وغرسوا الأشجار على جانبيه ، بينما تعمر المدينة الثالثة وهي مصر القديمة بالكنائس القبطية وجامع عمرو .



لوحة (١٢) رفي ودوبليسي ـ بيرتو، المجمع العلمي المصري



ويمدّنا تاريخ الجبرتي «عجائب الآثار» بصورة صادقة عن خطط القاهرة القديمة وهي الصورة الفاصلة بين قاهرة المماليك خلال العصور الوسطى وقاهرة إسماعيل في منتصف القرن التاسع عشر . فصوّرها مدينة شرقية في روحها وفي عمارتها وفنها وطرقها على الرغم مما أصابها من خراب على أيدي العثمانيين أو دمار بقنابر الفرنسيين . ويصف د . عبد الرحمن زكي قاهرة الجبرتي بأنها : «لم يكن لها في تلك الأيام تنظيم خاص لشوارعها ، فكنت تجد بعض البيوت خارجا عن حدود الطريق العام وترى البعض الآخر داخلا ، كما ترى بيوتا لها مشربيات قريبة من مستوى الطريق وأخرى لا ترى لها منافذ . ومن شيّد عمارة ورأى أمام منزله فضاء أدخل منه في المنزل ما أحب بلا قيد . وكذا الشوارع لم تزد سعة عن الحارات . ولم يكن للحكومة إذا صح القول بأنه كان هناك في ذلك العصر شيء جدير بهذا الاسم اعتناء بأمر النظافة أو الصحة ، فكانت تُلقى القاذورات أمام المنازل وعلى مداخل الأزقة ، وما تبقّى من أنقاض الهدم من الأتربة والأحجار يلقى به بالقرب من أبواب المدينة فتصير تلالا حتى إذا نسفتها الرياح تكونت منها فوق البلد سحابة تراب كريهة تنقل معها شتّى العلل والأمراض . وكانت مقابر الموتى في وسط المدينة ، وكان كثيرون من الناس يدفنون موتاهم داخل بيوتهم وفي المساجد وفي المدارس . ولما عادت القاهرة إلى حكم العثمانيين (١٨٠١) وشيخ البلد بعد انسحاب الفرنسيين كانت مخرّبة تنعق على أنقاضها البوم ، واستأنف الألبانيون الأرناؤوط وزعانف الأروام والأرمن حوادثهم ، وعمّت كوارث القتل والخطف والنهب ، وعاد المماليك إلى رذائلهم ومفاسدهم بينما جنود حامية القاهرة لا يسكتون عن المطالبة بمؤخرات رواتبهم » .

وبعد أن ركز نابليون أول حجر أساس في البناء الحضاري الحديث في مصر ، توافدت بعده أفراد أسرة جديدة على حكمها أنشأها ابن أحد المزارعين في شمال اليونان هو محمد علي الذي كان قد أمضى شبابه في تجارة الدخان . وفي عام ١٧٩٨ جاء إلى مصر وهو في سن التاسعة والعشرين قائدا ثانيا لإحدى كتائب المتطوعين المجنّدين من بين مسلمي الإقليم الواقع في منتصف المسافة بين مقدونيا وطراقيا ، وهو نفس الإقليم الذي شهد مولد الإسكندر والبطالمة . وبالرغم مما يشاع من أن محمد علي كان ألبانيا أو تركيا إلا أنه كان دائم التباهي بأنه كان مقدونياً . فبينما كان يستقبل قنصل فرنسا ذات يوم وبرفقته نفرٌ من الضيوف الفرنسيين إذا به يتسلّم نسخة مهداة من كتاب «الإسكندر المقدوني» وكانت مجلّدة تجليدا فاخرا يليق بالمُهْدَى إليه ، فانبرى محمد علي في حماس يقرر مزهواً أمام ضيوفه : «إني أنا الآخر مقدوني النشأة» ، والتفت إلى أحد التراجمة يسأله عن المدة التي تستوعبها ترجمة هذا الكتاب فيعلم أنها تطول إلى أشهر عشرة . وتهول محمد علي هذه المدة فينتزع خنجرا من أحد القوّاسين إلى جانبه ويشطر الكتاب أثلاثا ثم يقول : «أظنني بهذا قد ضمنت ترجمة الكتاب في شهرين» . وخلال زيارته الأولى لمصر لم يشترك محمد علي بكتيبته في القتال مع الفرنسيين ، غير أنه أتى إليها مرة ثانية بعد أن صدر فرمان بتعيينه واليا عثمانيا عليها في عام ١٨٠١ ، وهو نفس العام الذي تم فيه جلاء الفرنسيين عن مصر . وكان العثمانيون قد امتلؤوا أملا لإحكام قبضتهم على مصر بعد أن مهّد لهم الفرنسيون بالقضاء على المماليك . وكالعادة بدأ خيال محمد علي يراوده طموح الأحلام العريضة التي كانت تعشّش من قبل في صدور غلمان المماليك الوافدين من الكرج والقوقاز . وكان بكوات المماليك الدائمو التنازع فيما بينهم قد عقدوا العزم على مقاومة أية محاولة عثمانية من

شأنها أن تحرمهم من السيطرة على مصر ومقدّراتها . ومنذ اللحظة الأولى أخذ محمد علي يستفيد من كل شيء يدعّم سلطانه ، فهو يظهر احترامه للعثمانيين الذين يستمد شرعية سلطته من فرمانهم ، كما يمالئ البكوات المماليك الذين يعرف قوة قبضتهم على زمام الأمور في مصر ، حتى إذا حل عام ١٨١٠ كان قد وطّد العزم على الانفراد بالسلطة . ولقد اكتشف السر وراء امتداد سلطة العثمانيين في مصر حين اتبعوا سياسة التفريق بين الأثرياء واستغلال الفقراء مكوّنين بذلك مثلثا يشكّل الباشا وجنوده أحد أضلاعه ، والعلماء الدينيون المصريون الضلع الثاني ، مستخدمين البدو بين الفينة والفينة حلفاء غير نظاميين ، على حين يتكون ضلع القاعدة من طبقة المماليك المتنازعة . وكان يدرك أن هذا النظام بقدر تدميره لمصر يقف حائلا حقيقيا دون تجميع السلطة في يد رجل واحد .

وإذ فطن بحسّه الغريزي إلى أن الحملة الفرنسية قد زعزعت الوجود العثماني بقدر ما زعزعت أسطورة المماليك في أعين الشعب المصري - وكان العثمانيون يبدون في عينيه خصما نائيا في حين يشكّل المماليك التهديد المباشر لسلطته - عقد العزم على توجيه ضربته الأولى إليهم ، فأخذ على غرارهم ينسج لهم المناورات المتّسمة بالخديعة والغدر . فكان أن وجّه إليهم ضربته الأولى في عام ١٨٠٥ والمماليك يتنازعون بعضهم مع بعض وينازعون في نفس الوقت سلطة محمد علي كوالٍ على مصر ، إذ نصب لهم شَرَكا بمناسبة عيد سد الخليج السنوي في ١٧ أغسطس ، وكان قد أوعز إلى بعض أعوانه أن يحرّضوا المماليك على الاستيلاء على القاهرة العارية عن الحراسة في اللحظة التي يكون فيها الوالي وسط الحفلة ، في حين أنه كان قد أعدّ لذلك بتوزيع جنوده على مواقع استطاعوا منها حصد المماليك عندما تحركوا لتنفيذ الخطة . على أن محمد علي لم يكتف بما ألحقه بزعماء المماليك من تعذيب وحشي وقتل بالجملة ، فلم تكد تمر ست سنوات حتى انتهز في أول مارس عام ١٨١١ فرصة الحرب الوشيكة مع الوهابيين الذين ناوءوا سلطة العثمانيين في غرب شبه الجزيرة العربية فاحتلوا جدة ومكة والمدينة لإعداد ضربته الثانية للقضاء على بقية المماليك . وكان السلطان قد عهد إلى محمد علي بتجهيز حملة تأديبية ضد الوهابيين ، فأخذ محمد علي يطمئن المماليك ويشجعهم على التعاون معه برد إقطاعياتهم بالفيوم والصعيد إليهم ، وقرر تنصيب ابنه الأثير طوسون قائدا للحملة في احتفال مهيب «يُلبسه فيه السيف والخلعة اللتين وهبتهما له السلطنة السَّنية» ، ودعا أمراء المماليك المصريين بقيادة شاهين بك الألفي ، وأقام الخيام لاستقبالهم وأعدّ لهم كل مظاهر التكريم وحسن الوفادة . وفي صباح يوم الحفل صعد الجميع إلى القلعة حيث تنطلق منها مسيرة الموكب . وبعد أن أمضى كبار القوم وأمراء المماليك لحظات في حضرة الوالي يرشفون القهوة ويتضاحكون معا بدأت مسيرة الموكب تغادر القلعة طائفة طائفة في إثر طائفة حتى جاء دور طائفة المماليك فإذا البوابة تُغلق في وجوههم ويجدون أنفسهم محاصرين داخل الأسوار في المضيق المتحدر بين الباب الأعلى والباب الأسفل والرصاص يطرهم من كل جانب والسيوف تتعقب أعناق محاولي الفرار : «واحتز بعض الجنود رأس شاهين بك وسارعوا بتقديمها إلى الباشا كي يظفروا «بالبقاشيش»[٦] ، بينما كان جنود الباشا خارج القلعة ينهبون بيوت المماليك ويغتصبون نساءهم بعد تجريدهن من الحلي والجواهر ، ويقتلون من كان باقيا في الدور أو في الطرقات من المماليك الطاعنين في السن أو الفقراء حتى بلغ القتلى يومئذ ألف قتيل . وحين استتب للباشا الأمر وزّع بيوت المماليك على خواصّه بما فيها ومن فيها من نساء (لوحة ١٣ ، ١٤) .

(٦) انظر المرجع السابق صفحة ٢٠٠



لوحة (١٣) أوراس فرنيه . مذبحة المماليك . لوحة زيتية . المتحف الحربي بالقاهرة

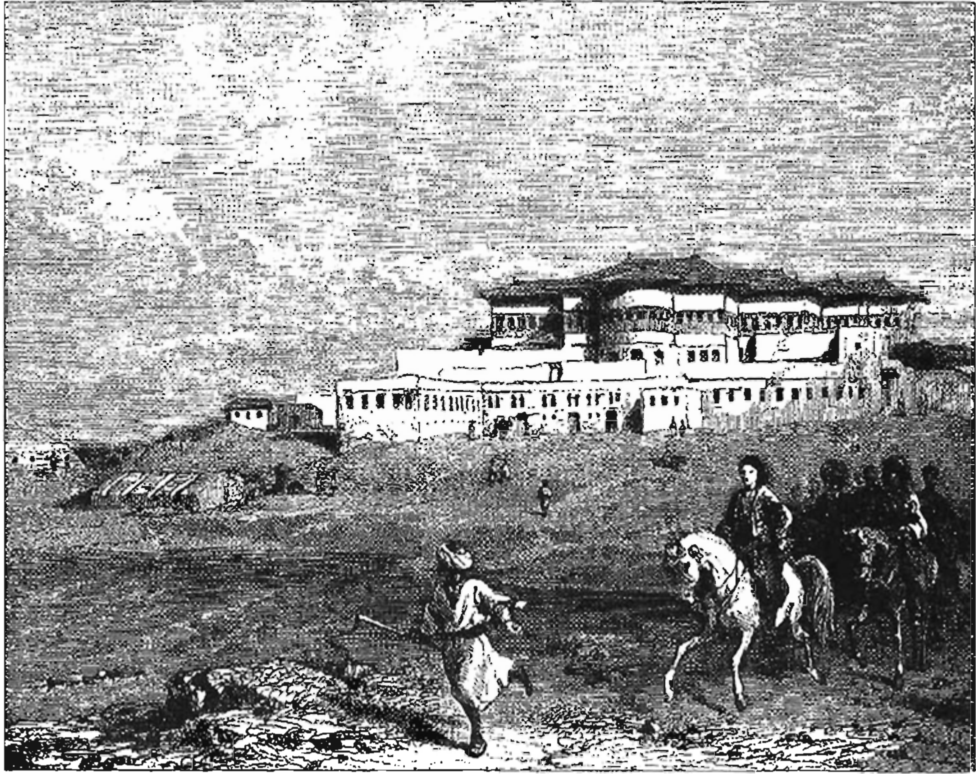
ولقد خلف لنا جيمس ويستر أحد الرحالة الإنجليز الذي زار القاهرة عندما كانت أحداث هذه المذبحة الرهيبة ما تزال تتردد على كل لسان وصفاً لمكيدة محمد علي في كتابه «رحلات القرم وتركيا ومصر ١٨٢٥ ـ ١٨٢٨» لا يخرج في معظمه عما رواه الجبرتي حتى وصل إلى خاتمة المأساة ليصف القلعة بعد تلك الأحداث : «حيث بدت وكأنها مجزر بشع يعج بطوفان من دماء الضحايا ، تناثرت فوق ربوعها مئات الجثث المتعفنة . وهنا وهناك استلقت الجياد المبتورة بجلولها المزركشة وسروجها الباذخة وقد خضبها مزيج الوسخ والدم المتخثر . وتبعثرت أجساد الفرسان ، بعضهم مقطوع الأطراف والبعض الآخر مفصول الرؤوس ، وأغلبهم ما يزال قابضاً على سيفه المحدب قبضة اليؤس واليأس . وقد انطرحت إلى جوارهم جيادهم منبطحة في برك من دمائهم الداكنة . وما أكثر ما ألهبت قصة المملوك الذي قفز بجواده من فوق سور القلعة فاراً بحياته خيال المصورين المعاصرين فانبروا يسجلونها لتزيين قاعات استقبال أفراد أسرة محمد علي وإن لم تكن هذه القصة في حقيقتها غير محض خيال . فلا شك أن هذا الأمير لم يقصد القلعة يومها إما لمرضه ، أو أنه احتاط للأمر فلم يذهب مدركاً أن وراء جدران القلعة تكمن الأفعى رابضة بين خمائل الورود مترصدة فريستها» .

على أنه قد تراءى لروبرت كيرزون الرحالة الإنجليزي الذي زار مصر في نفس الفترة أن يخالف رواية جيمس ويستر في كتابه المسمى «زيارات لأديرة الشرق الأدنى» مؤكداً صدق قصة المملوك الذي قفز من فوق سور القلعة بجواده ، ذاهباً إلى أن توفيقه في الفرار قد ربط بينه وبين محمد علي بصداقة وثيقة ، كما يروي أنه شاهده بنفسه أكثر من مرة يختال مزهواً بجواده المزدان وفق الطراز المملوكي .



لوحة (١٤) مذبحة المماليك .
لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر.

لقد شاءت الأقدار لهذه الطغمة من الأرقاء الذين اغتصبوا مكان السادة والأمراء في بلد عريق أذاقوا شعبه ألوانا من العسف الهمجي وانتزعوا ما في أيدي أثري وأفقر أفراده لينفقوها في بذخ أحمق يتقلّبون وسط سحره الخرافي، شاءت الأقدار أن ينتهوا أبشع نهاية على يد أجنبي مثلهم طامع في حكم الشعب الذي سبقوه إلى انتهاب خيراته . وكان يوما فريدا توزّع فيه شعب القاهرة بين مشاهدة مصرع جلاّديه وتناثر أشلائهم في ثيابهم المزركشة وسط جثث خيولهم المطهّمة ، ومتابعة موكب الوالي الجديد يدقّ طبول الفرح وتتحوّطه الرقصات والزغاريد وهو ينصّب ابنه طوسون قائدا للحملة الموجّهة لتأديب الوهابيين ، وبين متابعة جماعات المنتقمين من المماليك المقتحمين بيوتهم المغتصبين نساءهم والمسؤولين على خبايا كنوزهم . ويأتي الليل دون أن يسدل ستارا على هذا اليوم الذي سيكون له ما وراءه في التاريخ ، ووضعت هذه المذبحة النهاية الحاسمة لتاريخ المماليك ولوجودهم داخل مصر ، وأوقعت مصر خالصة بين يدي محمد علي ، فبات حاكمها الوحيد بلا منازع . وإذا كان قد بقي على صلة بالباب العالي فلم تكن في الواقع إلا صلة شكلية بحتة ، إذ كان قد اعتزم الاستقلال بمصر عن الإمبراطورية المريضة والقفز بها إلى مستوى حضاري أشدّ تميّزا . وقد استند في تدعيم ملكه على قوة الجيش شأنه شأن سلاطين المماليك ، غير أنه بدلا من شراء العبيد البيض لتجنيدهم في جيشه ، وخاصة بعد نضوب معينهم على أثر استيلاء روسيا على القوقاز وظفر البلقان باستقلاله ، خاض تجربة جسورة حين أقدم على تجنيد المصريين وتدريبهم للعمل تحت إمرة ضباط أوربيين أو أتراك . وإذا كان قد حرص على توسيع رقعة جيشه لتوسيع ملكه إلا أنه نحى منحى مغايرا لسلاطين المماليك في حماسته المتأجّجة لتبنّي التكنولوجيا الغربية بدلا من الاكتفاء بتمثّل العادات والتقاليد الغربية وحدها ، وكان مبعث حماسته تأثره



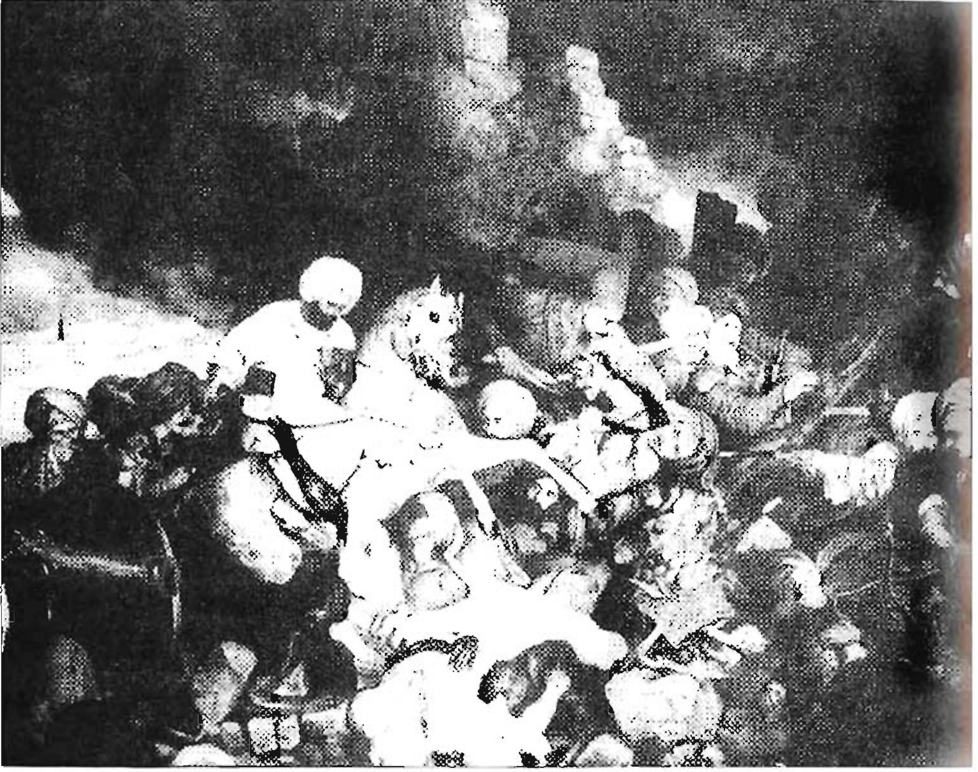
لوحة (١٥) قصر محمد علي بالإسكندرية . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر .

المبكر بمهارة الفرنسيين الذين وجد فيهم إلى جانب تقدمهم العلمي سنداً يوازن به الباب العالي المستند إلى عون الإنجليز .

وقد اعترف المؤرخ الفرنسي جوزيف ميشو الذي زار مصر سنة ١٨٣٠ بذكاء الباشا ودهائه وإن عاب عليه قسوة استغلاله للفلاحين والتغالي في جباية الضرائب والمكوس وتسليط الشرطة على البلاد ، واتهمه بالتعجّل والعَدْو وراء الثراء السريع (لوحة ١٥) ، وإن اعترف مع ذلك بحرصه على تطوير الزراعة والصناعة والتجارة وجعلها كلها احتكاراً في قبضة الدولة مما هبط بمستوى الرفاهية بدلا من الارتفاع به ونشر الاضطراب والفقر في الريف ، وأنضب الخزانة بدلا من ملئها ، وأنه اضطر لكي يحول دون خرق قوانينه الجائرة إلى أن ينشئ جهازا جبارا للرقابة والتجسّس ، فجعل نصف الشعب يعاني من عسف نصفه الآخر وتسلّطه .

ومنذ أواخر القرن السابع عشر بدأت الإمبراطورية العثمانية تتعرض للهوان تذوق ألوانه المرة تلو المرة على أيدي الجيوش الأوروبية المتفوقة تكنولوجيا ، إلى حد أخذت معه الإنكشارية التي كانت فيما مضى تتصدر الصفوف وتُنزل الهزائم بالأعداء ، تتراجع لتصبح ذيل ذلك المجتمع العثماني الرجعي المغلق الذي كانت يوما ما طليعته . ولم يهدأ بال السلطان محمود الذي باتت نوازع القلق تؤرقه خوفا من أن تغدر به إنكشاريته ، وجرى فكره إلى المذبحة التي دبّرها محمد علي لمماليكه





لوحة (١٦) شامارتان. مذبحة الإنكشارية ١٨٢٧. لوحة زيتية ٤٧٢×٦٢٨ سم. متحف مدينة روشفور سور مير.

وأمضاها بإحكام تحسده عليه الأبالسة. وما لبث أن غدا أسير هذا الإلهام الماكر، فلم يمض وقت قصير حتى لقي الإنكشارية على يديه نفس مصير المماليك (لوحة ١٦).

على أن محمد علي في حقيقة الأمر لم يستلهم الغرب إلا فيما يمده بالقوة ويدعم سلطانه كحاكم مطلق: فلم يخطر له أن ينقل عن الغرب مؤسساته الديمقراطية أو أن يطبق ما تنادي به ثوراته من حريات إنسانية، بل إنه لجأ إلى نفس وسائل المماليك المتعسفة من أجل دعم سلطانه، إذ استبدل بالمماليك الجنود الأرناؤوط الألبانيين الذين لم يكونوا أقل عنفا ولا قسوة بالمصريين من المماليك (لوحة ١٧)! . ويروي الكاتب الإنجليزي الساخر وليام ثاكري ذكرى مشهد رهيب رآه مع رفقاء رحلته أمام الفندق الذي كان ينزل فيه بالقاهرة، وهو منظر جندي أرناؤوطي تحمله الشرطة وسط جمع غفير من الناس والجنود إلى حيث يُضرب عنقه. ورغم الجمهور الغفير الذي يحيط به لم يكف هذا الأرناؤوطي عن التمرد ومصارعة آسريه في ضراوة ووحشية وقد تمزقت ثيابه حتى بدا شبه عار، غير أن مشهده وهو يتلوى كالوحش الكاسر أثار إعجاب أحد رفاقه وكأنما يشهد لوحة فنية ذات قيمة جمالية. ويغلب على الظن أن هذا الأرناؤوطي كان قد فُتن بامرأة مصرية تعقبها في الطريق كي يحظى بها ففرت منه لتحتمي في مركز الشرطة. ومع ذلك دخل وراءها يطاردها بلا اكتراث، وحين حاول أحد أفراد الشرطة إثناءه عن قصده أخرج مسدسه

لوحة (١٧) ألكسندر بيدا . جنود الأرناءوط .

«ما من أحد من الأرناءوط إلا وصار له عدة بيوت وزوجات والتزام بلاد وسيادة لم يتخيلها ولم تخطر بذهنه ولا بفكره ولا يسهل الانسلاخ عنها والخروج عنها ولو خرجت روحه»

الجبرتي

عجائب الآثار . جزء ٤ ص ١١





لوحة (١٨) محمد على باشا

وأطلق عليه رصاصة أردته قتيلا ولم يلبث أن اغتال ثلاثة جنود آخرين . وعندها كانت بقية رجال الشرطة قد تمكنوا من الإمساك به . ومع أنه كان مدركا أن عنقه قد أصبحت مهدّدة بالقطع لم يراوده أسف ولا ندم بل ركع بكل بساطة ورباطة جأش انتظارا لقطع رأسه وكأنه يتأمل مشهد جزّ عنق شخص غيره . كذلك وقف من حوله رفاقه في الجيش في هدوء بينما كانت دماؤه تسيل على الأرض. وسرعان ما دنَتْ زوجة عاقر تُلطّخ وجهها بالدم المراق من جسد الأرناؤوطي القتيل ، إذ كانت العامة تؤمن أن في ذلك دواء للمرأة العقيم وأنها لن تلبث أن تنجب ، فهرع إليها أحد الجنود الأرناؤوط قائلا : «أراك مولعة بالدماء فلتشهدي إذن دمك ممزوجا بدم زميلي »، ثم أخرج مسدسه وقتل المرأة وسط الحشد المتجمع من الجنود والمواطنين ، فألقى القبض عليه وفُصلت رأسه عن عنقه في اليوم التالي .

ولم يكن هذا الحادث وحده هو الذي أثار استياء ثاكري من سلوك هؤلاء المرتزقة من الأرناؤوط الذين يبثّون الرعب في قلوب الأهالي جميعا . ذلك أنه شهد أيضا اغتيال أحد الأرناؤوط لصاحب حانوت في بولاق لأنه رفض أن يبيعه بطيخة بالثمن الذي أراد وفضّل فصل عنقه عن جسده على تقديم بضع ملاليم إضافية لهذا التاجر . وقد دفعه هذا كله إل أن يتساءل في أسى عميق وتهكم لاذع : «لماذا لا يدعو معالي الباشا الجنودالأرناؤوط إلى ولي في القلعة كما دعا المماليك ، ويقدم لهم إفطارا مماثلا لما قدّمه لسابقيهم ؟ » . ولعل ثاكري نسي أو تناسي أن محمد علي قد ذبح المماليك لا لأنهم كانوا يسومون المصريين سوء العذاب بل لأن كانوا يفعلون ذلك لحسابهم هم ولتدعيم سلطتهم لا لدعم سلطان محمد علي، بينما كان الأرناؤوط هم أداة محمد علي وعدّته في فرض سلطانه وهيبته .

ورُبَّ سائل يسأل ما مكان محمد علي من هذا التمهيد التاريخي ؟ فأقول إنه على امتداد النصف الأول من هذا القرن الذي نعرض له في هذا الكتاب ونتحدّث فيه عن زوّار مصر من الأدباء والفنانين الذين كتبوا عنها وصوّروها كان محمد علي على رأس السلطة في مصر طوال هذه المدة (لوحة ١٨) . لهذا كان على صلة وثيقة بجمهرة كبيرة من الأدباء والعلماء الأجانب الذين وفدوا على مصر لا سيما الفرنسيين منهم ، كما يسّر لكثرة منهم أداء مهامهم العلمية التي رأى فيها أنها تأخذ بيد مصر إلى النهوض والرقي، وكانت زيارة «الباشا» محمد علي «موضو أثيرا وضروريا في أغلب كتب الرحلات التي ظهرت عن مصر في عهده حتى رأينا الأديب الإنجليزي كنجليك يسخر من تلك الزيارة التقليدية سواء لمحمد علي أو غيره من الباشوات في أحد فصول كتابه «إيوثن» . وحسبنا لإيفاء محمد علي حقّه أن نسرد في إيجاز بعض ما تحقق عل يديه مستعينا بالعلماء والمهندسين والعسكريين الفرنسيين ، ففي عهده أنشئت أجهزة البريد والبرا ومصانع تكرير السكر ومصانع البارود إلى غير ذلك من الصناعات ، واستحضر محمد علي م يربو على ألف وخمسمائة من البُستانيين الفرنسيين فأذاعوا في أنحاء مصر أفضل الوسائل الزرا التي ضاعفت الإنتاج الزراعي واستنبتوا أشجار التوت والزيتون. واستزرع الفرنسي جوميل القطن الطويل التيلة ، وعُهد إلى الفرنسي لينان بإنجاز المرافق العامة ، وإلى كلوت بك بإنشاء





مدرسة الطب والمستشفيات ومركبات الإسعاف التي تولاها أطباء فرنسيون ، وقام على إدارة مدرسة الطب البيطري الفرنسي هامون ، كما وليت إدارة مدرسة الولادة الآنسة جوت الفرنسية . وأوفد محمد علي صفوة الشباب المصري لتلقي مختلف فروع العلم في باريس ، ووضع برئاسة العالم الفرنسي جومار النواة الأولى للبعثة المصرية التي أخذت تقوم بدور هام في مستقبل الأمة المصرية ، وأسلم الإشراف على تنظيم الجيش المصري الجديد الذي يشغل جانبا ذا أهمية قصوى من ذهنه إلى الجنرال ليفرون والجنرال بوايه والكولونيل جودان الفرنسيين. ووضع في مقدمة هؤلاء جميعا ضابط الجيش الإمبراطوري الكولونيل أوكتاف جوزيف أنتلم سيف (لوحة ١٩) ، تلك الشخصية التي أسهمت بالكثير في إنجازات هذا العصر . وقد وُلد سيف بمدينة ليون عام ١٧٨٧ ، وكان منذ نعومة أظفاره ذا هيئة عسكرية فالتحق في سن السابعة عشر بالبحرية الفرنسية ليؤهَّل ضابطا ، وبعد خمس سنوات عُيِّن ضابطا بالمدفعية البحرية . ولكن ما كادت الجيوش الفرنسية تجوب أوروبا حتى ترك خدمة الأسطول إلى خدمة الجيش واشترك في المعارك التي خاضها الجيش الإمبراطوري بقيادة نابليون ، وكان تحت إمرة المارشال ناي أثناء الانسحاب من موسكو ، كما اشترك في القتال أثناء معارك المائة يوم . وإذ كان واضحا صريحا لم يستطع أن يكتم تعاطفه مع نابليون بعد معركة ووترلو ، لذا كان من الاستحالة بمكان قبوله في الجيش الملكي الجديد ، فقنع بأن يستأجر مزرعة في الريف الفرنسي ، غير أن ما في طبعه من شغف بالحرب والقتال ما زال يلحّ عليه للانخراط في سلك الجندية من جديد ، إلا أن هذا الأمل كان دون تحقيقه صعوبات جمّة ، لذا عزم على الرحيل إلى بلاد الفرس التي كانت تعدّ العدة لتطوير جيشها ، وعرّج وهو في طريقه إليها على مصر وقابل محمد علي الذي أُعجب به فاستبقاه وضمّه إلى جيشه بعد أن وعده بتحقيق كل ما يطمح فيه إن لم يجاوزه في ذلك ، واعتنق سيف الإسلام وسُمّي سليمان بك ، وإذ كان فرنسي الأصل فإن نفوس أعوان الباشا لم تصف له فبات عليه أن يغالب هؤلاء الذين يضمرون له العداء . ولقد وجد نفسه في أول مهمة يعهد إليه الباشا بإتمامها محاصرًا في قصره بعدد من الجنود ، ولكنه أفلت من تلك المؤامرة بما كان يتحلّى به من حنكة . وكم حيكت من حوله المؤامرات للتخلّص منه غير أن شجاعته كانت تنقذه دوما . وذات يوم بينما كان يُشرف على تدريب الجنود أخطأته رصاصة كانت مصوّبة إلى رأسه ولم تصبه إلا بخدش بسيط . ولم يفزع لذلك بل أهاب بجنده قائلا : «ما أطيش رصاصكم . فلتكونوا أدق تصويبا حين ترمون . هيّا أطلقوا آعيرتكم» . وأطلق الجنود رصاصهم ، وعندها لم تجنح رصاصة إلى ناحية رأسه ، وما لبث الضابطون به أن استسلموا وخضعوا فانتهى من تدريب الجيش في سنوات ثلاث على النهج الذي سُمّي «بالنظام الجديد» (لوحة ٢٠ أ، ب).

لوحة (١٩) نادر : كولونيل سيف (سليمان باشا الفرنساوي) . مجموعة خاصة : عادل ثابت



لوحة (١٢٠) جندي مدفعية مصري من « النظام الجديد ».

وكان أديم شبه جزيرة المورة قد دفن تحت طياته جيوشا تركية أربعة خلال حرب الاستقلال اليونانية حتى غدا الطريق إلى إستنبول ممهّدا أمام «جيوش الكفّار» فأسرع السلطان محمود في

عام ١٨٢٤ ، يطلب من محمد علي أن يقضي على هؤلاء الثوار ويُخضع له المورة واعداً إياه أن يسند إليه ولايتها هي وسوريا .
وحين أبلغ محمد علي رجال ديوانه بما طلبه منه السلطان صاح وزيره الأرمني بوغوص بك متملقا : «لقد توّج الله جبينك بتيجان الأرض أجمع وما أجدرك بها فأنت نابليون إفريقيا» . ويقول المؤرخ الفرنسي إدوار چوان إن محمد علي : «كان يتشبّه بنابليون فيمشي مثله مشية عسكرية ويسير وقد شبك ذراعيه خلف ظهره على غرار ما كان يفعل نابليون ، ويحيا مثله حياة بسيطة مَسْلكا وملبسا . وكان محمد علي مثل نابليون في نشأته إذ صنع نفسه بنفسه ووطّد مُلكه بالسيف مثله . وكما كان نابليون يحلم بأن يعيد إلى مصر مجدها السالف وعظمتها القديمة وأن يختار لنفسه عرشًا تحت سماء الشرق كان محمد علي يحلم بتلك الأمنية التي راودت نابليون من قبل . وحتى عندما كان نابليون سيد أوروبا بلا منازع كان يردّد أن الولايات العثمانية الناطقة بالعربية في حاجة إلى تطوير جذري ، وهي لا شك ترقب الرجل الذي يحقق لها تلك الأمنية . وكما كان چان چاك روسو يقول : «مَنْ غيري خَدَم زمانَه أكثر مني؟ .» ، كان محمد علي يناجي نفسه قائلا : «مَنْ خَدَم مصر - بعد الله والنيل - أكثر مما خدمتها أنا؟» .


لوحة (٢١) إبراهيم باشا . صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر . مكتبة دار الصناعات البحرية بباريس.

استجاب محمد علي لنداء الباب العالي فأرسل جيشه بقيادة ابنه إبراهيم إلى المورة يعاونه الكولونيل سيف ، فكُتب له الفوز على الثوار في كل المعارك (لوحة ٢١) . ولكن سرعان ما تحركت أساطيل فرنسا وإنجلترا حين رفضت تركيا إجلاء جنودها عن المورة للتحرش بالأسطولين المصري والتركي في ميناء نفارين حيث نشبت معركة فاصلة أسفرت عن تدمير أسطولَيْ مصر وتركيا اللذين لم يكونا على قدم المساواة مع الأساطيل الأوروبية ، فاضطر محمد علي إلى استدعاء إبراهيم بجنوده من اليونان عام ١٨٢٨ . وكانت حرب المورة درسا مفيدا لمحمد علي وإبراهيم باشا ظهرت فيه كفاية الجيش المصري الذي دربه واشترك في قيادته الكولونيل سيف . لهذا كان إبراهيم كثيرا ما يحتضنه على مرأى من الجنود وهو يقول له : « نحن جنديان لا غنى لأحدنا عن الآخر . فعلينا أن يهنئ أحدنا زميله على ما أحرزناه معا من نصر» .

وكان السلطان محمود قد وعد محمد علي بعد أن أخمد ثورة الوهابيين في شبه الجزيرة العربية وبعد حرب المورة أن يسند إليه ولاية سوريا مكافأة له على ما بذل من خدمات للباب العالي ، ولكنه لم يلتزم بوعده واكتفى بأن يولّيه جزيرة كريت المعدمة فأسرّها محمد علي في نفسه وظل ينتهز الفرصة لينال الولاية السورية الغنية الموعودة بحدّ سيفه إلى أن واتته الفرصة حين قرر والي عكا أن يضم دمشق إلى ولايته ، فأرسل محمد علي إبراهيم باشا على رأس جيشه يعاونه الكولونيل سيف . فغضب السلطان على محمد علي واستصدر فتوى بإزهاق روحه وبادر بإرسال جيش من ستين ألف جندي تحت قيادة قائد لم يكن له رصيد من مجد سوى تخليصه السلطان من جنوده الإنكشارية بمؤامرة انتهج فيها كما قدمت مسلك محمد علي في القضاء على


لوحة (٢٠ب) جندي مشاة مصري من «النظام الجديد»



لوحة (٢٢) إبراهيم باشا والكولونيل سيف في معركة نصيبين.

المماليك . غير أنه لم يكن يملك حنكة محمد علي ولا كان جيشه في كفاية الجيش المصري ، وسرعان ما انهار جيش السلطان أمام جيش محمد علي (لوحة ٢٢) ، بل لقد باتت الدولة العثمانية على حد تعبير أحد رجال الدين الأتراك «أشبه بالجثة الهامدة التي يقف على رأسها قائد في جلال لقمان دون أن يكون مالكا لحكمته» .

وفي أقل من ست ساعات قضى إبراهيم باشا على جيش بأكمله ، وفي أقل من ستة أشهر صدّ حملتين تركيتين حتى وصل الجيش المصري إلى مدينة كوتاهية بالأناضول على بعد خمسين فرسخ من العاصمة استنبول . غير أن الدول الأوروبية التي هالتها قوة محمد علي سرعان ما اجتمعت في لندن في يوليه ١٨٤٠ لتعيد سوريا بكاملها إلى الباب العالي وتحرم محمد علي من نتيجة ظفره . وأوفدت إنجلترا الأميرال نابيير للاشتراك بأسطوله مع السفن الروسية والنمسوية في حصار الموانئ السورية التي كان الجيش المصري يرابط فيها ، ثم حاصر الإسكندرية وهدّد بضربها وعقد على مسؤوليته الشخصية معاهدة مع محمد علي ضمن له بها ولذريته من بعده حكم مصر إذا وافق على إجلاء جنوده من سوريا . ولم تشترك فرنسا في هذا المؤتمر زاعمة أنها لا تريد أن تورط نفسها في المشاكل السياسية . وحين صدر فرمان توريث أسرة محمد علي أسرعت فرنسا فقبلته وبادرت إلى دعوة إبراهيم باشا إلى زيارة باريس وفي صحبته سليمان باشا الفرنساوي . ولم تحظ « ساحة مارس » بباريس منذ عهد نابليون بأن تشهد عرضا رسميا عسكريا بمثل تلك الأبهة





لوحة (٢٣) إبراهيم باشا وفى صحبته سليمان باشا فى ساحة العرض العسكري بباريس.

والفخامة التي تجلت في استقبال إبراهيم باشا، إذ حضره ثمانية أمراء وست أميرات وما ينوف عن ستين جنرالا من قادة الجيش الفرنسي تكريما للبطل المصري. وكما كان استقبال فرنسا الودي احتفالا بإبراهيم باشا كان كذلك احتفاء غير مباشر بعودة «ابنها الضال» بعد أربعين عاما، تلقفته مصر وهو برتبة متواضعة وأعادته أميرا برتبة اللواء. ومع ذلك حاول نفر من الفرنسيين أن ينال من إسلامه كما حاول نفر آخر أن يعزو إسلامه إلى ما وُعد به المسلمون من جنة أشد بهجة وروعة من تلك التي وُعد بها النصارى (لوحة ٢٣).

وكما كان سليمان باشا جنديا وفيًا من جنود نابليون كان كذلك وفيًا لمحمد علي، ودلل على هذا الوفاء بما كان منه من إقدام وبسالة في ساحات المورة وسوريا والأناضول. وكان لا يفتأ يقول: «لقد أحببت في حياتي ثلاثة رجال هم أبي ونابليون ومحمد علي. أما الأولان فقد رحلا ولذلك انحصر حبي البنوي في محمد علي باشا». وكان محمد علي هو الآخر يقول: «لقد خرج سليمان من صُلبي وكأنه أحد أبنائي، وهو لن يترك مصر إلا إذا تركتها أنا».

وإذا كان محمد علي قد وُفق في اختيار هذا القائد العسكري الفذ لينهض بجيشه الفتيّ فقد كان موفقا كذلك في اختيار الطبيب الفرنسي المتفاني في عمله كلوت بك الذي أنشأ كما قدمت مدرسة الطب بالقاهرة. وقد نشر هذا الطبيب في عام ١٨٤٠ كتابا أشرك فيه معه جمهرة من الخبراء الفرنسيين الذين أسهموا في بناء مصر الحديثة هو كتاب «لمحة عامة عن مصر»(٧) عقد فيه

(٧) Clot Bey: Apercu Sur L'Egypte

فصولا متنوعة عن تاريخ مصر والأصول العرقية للمصريين وعن التاريخ الطبيعي والعقائد الدينية والشرائع المطبّقة وعن الآثار المصرية وإنجازات حكومة محمد علي ، وكان الكتاب في أكثره دعاية للوالي . كما خصّص فصلا للتعليم العام في مصر أورد فيه أنه منذ إنشاء البعثة المصرية التي كان يرأسها جومار عام ١٨٢٦ أوفد الباشا مائة وأربعة عشر طالبا إلى باريس عادوا ليتقلدوا مناصب هامة ، من بينهم الشيخ رفاعة الطهطاوي إمام البعثة ومؤلف كتاب «تخليص الأبريز في تلخيص باريز » والذي عيّن ناظرا لمدرسة الألسن ، كما أسس عددا من المدارس على غرار المدارس الفرنسية الابتدائية والإعدادية المتخصّصة تكفلت الدولة بإيواء طلبتها وبطعامهم وكسائهم بل ودفع مرتبات لهم . وذهب كلوت بك في كيل المديح لمحمد علي إلى حد وصفه بأنه امتداد لعبقرية نابليون وشارل الثاني عشر وبطرس الأكبر!

Clot Bey: Apercu Sur (٧) L'Egypte

ولقد كان من الطبيعي أن تَجْهَرَ بنقد سياسة محمد علي جمهرةٌ أخرى من المفكرين الفرنسيين من أمثال شاتوبريان الذي لم تُبهره السفن والقطر البخارية ولا أرقام حصيلة بيع المنتجات المصرية أو الثروات الخيالية التي كدّسها بعض العسكريين من الفرنسيين والإنجليز والألمان والإيطاليين ، فإنه لم ير في شيء من ذلك بادرة تدل على ارتقاء مصر الحديثة سُلّم الحضارة والمدنية ، على الرغم من أن محمد علي قد استطاع بشخصيته القوية وانتصاراته العسكرية ودعايته الماهرة أن يجتذب إلى صفّه الحكومة الفرنسية التي كانت تنظر إلى تركيا على أنها تجسيد للاستبداد والروتين والماضي على حين كانت ترى في محمد علي رمزا للحرية والتقدم . على أن صحفيا فرنسيا هو بوسكيه ديشام(٨) الذي كان قد زُجّ به في السجون الفرنسية لتهجّمه العنيف على حكومة لويس الثامن عشر اختار الرحيل إلى مصر بعد انقضاء عقوبته في السجن ليضع قلمه في خدمة الباشا باعث مصر الحديثة من خلال صحيفة أسبوعية يصدرها باسم «صدى الأهرام» . وقد وافق الباشا على إصدار هذه الصحيفة ولكنه لم يلبث أن صادرها بعد شهر واحد بتهمة إذاعتها أسرارا لغرض في نفس ديشام . وكانت هذه طعنة لبوسكيه ارتحل بعدها إلى أزمير في تركيا حيث رأس تحرير صحيفة «أزمير» وبدأ في تصفية حسابه مع محمد علي ووزيره الأرمني بوغوص بك في حملة عنيفة استخدم فيها إلى جانب موهبته الفذة في الهجاء ضراوة شرسة ، فقد صوّر مصر في عهد محمد علي على أنها مزرعة يستغلها حاكم أجنبي ، ولم ير في المدنيّة المزعومة في مصر إلا مأساة تتخفّى وراء ديكور إحدى المسرحيات الهزلية ، وخلّف بضع قصور أعيد طلاؤها وثُبّت على واجهة كل منها لافتة تحمل اسم مدرسة لا وجود لها بغرض التباهي الأجوف . كما لم يجد في المستشارين العاملين في خدمة محمد علي إلا زمرة من الأجانب الذين كانت تُسند إليهم أعمالا ليسوا أهلاً لها : «فعلى حين كان الموظفون العموميون من الأرمن الذين لا تعنيهم شؤون البلاد ، كان مَنْ يلون الوزارة من الشراكسة الخانعين لأوامر الوالي ، وكانت رتبة البكوية والباشوية قاصرة على هؤلاء الذين يخرجون من ديانتهم ويُسْلمون ، ورأينا الذين يُرقّون إلى رتبة الضباط من الألمان الذين لم يتجاوزوا في بلادهم رتبة ضباط الصف ، ووجدنا تلك الثلة من السويسريين نافخي الأبواق تُحشر في زمرة المحاربين الأكفاء ، وكذا كان البدو الحفاة يُحْشدون في جملة الجنود النظاميين . ورأينا من بين من ينتحلون صفة الأطباء نفرا من الحلاّقين لا صلة لهم بالطب . وبدا في محيط مدرّسي اللغات الأجنبية من لم يزاولوا هذه المهنة قط وغاية علمي عنهم أنه وفدوا إلى مصر طهاة . وانضم إلى طائفة العلماء الموسوعيين

Bosquet Deschamps (٨)

السان سيمونيون الذين زعموا أنهم على خبرة بالهندسة ، وما لبثت داعيات السان سيمونية من الفتيات أن غدون محظيّات بعد أن اعتنقن الإسلام . ». ثم هو لا يرى في ذلك كله إلا مأساة عامة يتنافس فيها هؤلاء جميعا على أرض الفراعنة الجميلة التي كانت عامرة بسكانها ناعمة بخصب تربتها وثراء ماضيها فإذا هي تتقلّص في عهد محمد علي ، فينكمش سكانها وتتضاءل ثروتها حتى لتحرّك في النفس الأسى والأسف . وقد أحدثت هذه الضربات التي كالها بوسكيه لمحمد على هزّة في علاقته بفرنسا ، بل لقد كانت نذيرا بانتهاء شهر العسل الذي نَعم به محمد علي طوال السنين الماضية مع الكتّاب الفرنسيين . إذ ما لبث أن توالى خلال السنوات الأخيرة من حكمه ظهور العديد من الكتب الفيّاضة بالنقد والمعارضة . ويكفي اقتباس جزء من رسالة خطّها الفنان المصوّر أوراس ڤيرنيه في ١٦ نوفمبر ١٨٣٩ يصف فيها موريستان قلاوون ـ وهو مستشفى الأمراض العقلية الذي أقيم في القرن السادس عشر ـ حيث نطالع وصفا صارخا متناقضا مع ما سجّله كلوت بك فيقول : «تتخلّل الجدران فجوات تغطّيها شبكات حديدية ضخمة يرتمي فيها المرضى التعساء عراة فوق الأرضيات الحجرية دون حشيّة من القش سوى فضلاتهم وطبقة سميكة من التراب ، وقد أحاطت بأعناقهم سلاسل ثقيلة مزدوجة تثبّت أطرافها بحلقات خارجية . وهو منظر مشين رهيب لا يُتصوّر وجوده في منتصف القرن التاسع عشر في دولة تزهو بأنها تخطو حثيثا نحو الحضارة . . . . إن أولئك الذين يترقّبون إصلاحا في مصر يُفضي إلى مدنيّة واهمون ويخطئون خطأً جسيما ، فما يدور هنا هو انضباط محكم للطغيان لا يستطيع إنسان الفكاك منه» .

كما يكتب أوسيب ده سال[٩] أستاذ اللغات الشرقية : «إن حقيقة محمد علي تختلف كثيراً عن الصورة التي أشيعت عنه ، ولكنه عرف كيف يعبئ صحافة فرنسا لخدمة أهدافه بمجاملاته المحسوبة . فما يكاد زائر ذو مكانة مرموقة يطأ أرض مصر حتى يحاط بآيات التكريم ، فتُعدّ له الرحلات المجانية في طول البلاد وعرضها ، ينعم بأشهى طعام ويستقل المراكب الفاخرة ويمتطي الجمال والبغال ويحفّ به السّواس والقوّاسون بأعداد لا حصر لها ؛ ويعامل معاملة الأمراء فتُطلق له المدافع وتُفرش له درجات القصور بالسجاد . إن الباشا يتمتع بذكاء خارق ويخفي وراء دماثته الفائقة دبلوماسية بارعة . فعلى حين يتخذ أمام رعاياه المسلمين صفة المسلم الورع المتمسك بقواعد الدين المحافظ على التقاليد ، يتخذ أمام الأوروبيين صفة الحاكم "الإنساني المتحرر"» .

(٩) Eusébe De Salles. Pérégrenations en Orient, ou Voyage Pittoresque, historique et Politique en Egypte, Nubie, Syrie, Turquie, Gréce en 1837-39. Paris 1840

وكتب هامون[١٠] ناظر مدرسة الطب البيطري بالقاهرة في كتابه الذي ظهر سنة ١٨٤٣ بعنوان «مصر تحت حكم محمد علي» أنه : «بعد معاهدة لندن تأجج سخط محمد علي على الأوروبيين بصفة عامة وعلى الفرنسيين بصفة خاصة لخذلانهم له ، حتى إنه بناء على نصيحة ابنه إبراهيم وحفيده عباس تراجع عن إصلاحاته فأغلق بعض المدارس وشرّد العديد من المدرّسين والفنيين . إن مصر الحديثة ليست إلا واجهة زائفة نصبها طاغية مستبد يعبث بمقدّرات شعب مستذلّ يعيش في عفونة البؤس» .

(١٠) P.N. Hamont. L'Egypte, sous mehemet Ali. Leauty et Lecomte, Paris 1843.

ويقول ڤيكتور شولشيه[١١] أحد الدعاة ضد الرق في كتابه «مصر في عام ١٨٤٥» : «لم تكن المدارس في نظر محمد علي سوى أداة من أدوات الحرب ، فما كاد دوره العسكري ينتهي حتى تخلّى عنها . وإن الفلاح ليتضوّر جوعًا إلى جوار مخازن الوالي المكتظة بالغلال . أما اتسام محمد علي بالجنسية المصرية فليس سوى أكذوبة سياسية ، فليس محمد علي سوى تركي ظل

(١١) Victor Schoelcher. L'Egypte, en 1845. Pagnerre. Paris 1846.



طوال عمره تركيا ولم يفكر لحظة واحدة أن يغدو مصريا، بل إنه يعدّ مصر دولة فتحها بحدّ سيفه ويعامل المصريين معاملة الشعب المقهور، ويعمل على أن يظل شعبا مقهورا». على حين يقول المحافظ جيسكيه في كتابه «مصر والأتراك والعرب»(١٢) إن محمد علي يستنزف مصر ويعدّها مزرعته الخاصة، وقد يكون بلغ ما بلغ ولكن عن غير جدارة.

وليس من العسير على المرء أن يتبين سر حملة كثرة من الأوروبيين على محمد علي ممن كانوا بالأمس القريب يظاهرونه، وهذا حين رأوا منه عزمه على الوقوف في وجه الباب العالي هادفا إلى أن ينشيء من مصر دولة قوية يستقل بها. هنا فزعت أوروبا التي كانت تطمع في تفتيت الإمبراطورية العثمانية المتداعية واقتسام أمصارها، وتعاورها القلق وهي تشهد علائم ميلاد قوة كبرى تأخذ مكان الإمبراطورية التركية. ومن هنا تحول الأصدقاء القدامى إلى أعداء جدد وبات من الضروري توجيه ضربة قاصمة لقوة مصر الحديثة تنهض فيها الأقلام والسيوف جنبا إلى جنب، وتشترك المؤامرات السياسية والاقتصادية مع المدافع والقنابل من أجل تدمير الخطر الجديد على أوروبا الطامعة في شرق مستسلم ذليل، وهي السياسة التي ظل الاستعمار الغربي طويلا متمسكا بها حريصا على ألا تكون لمصر قوة تتزعم بها المنطقة فتنسلخ عن سيطرته. وهو ما رأيناه يتكرر على نفس الصورة تقريبا وبنفس الاتساق الجنائي بين الأطراف الطامعة في ثروات المنطقة يوم قام جمال عبد الناصر وحقق لمصر استقلالها السياسي والاقتصادي والاجتماعي وأخذ يستقطب العالم العربي حول زعامته وسياسته التي رأى الغرب فيها تعاظم قوة كبرى لا يسهل ليّ ذراعها. وهكذا تم استدراج مصر إلى حرب عام ١٩٦٧ التي زلزلت من الكيان الجديد الناشيء خلف مفهوم القومية العربية والمتجمّع حول زعامة رجل أحدث تأثيرا حقيقيا في انفلات أكثر دول آسيا وإفريقيا من قبضة الاستعمار الغربي.



لوحة (٢٤) عباس باشا. دار الكتب القومية بباريس

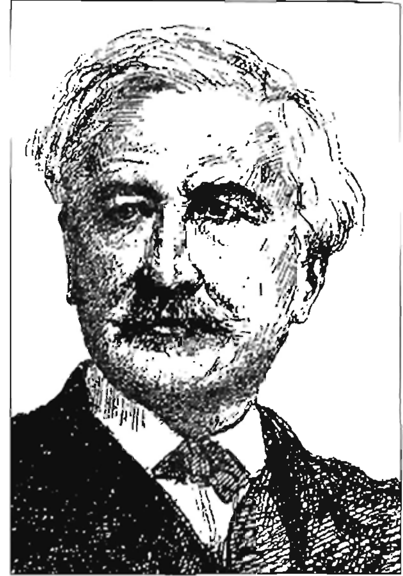
(١٢) H. Gisquet: L'Egypte, Les Turcs et les Arabes. Amyot, Paris 1848.

ولم تلبث المؤامرات التي حاكها الغرب ضد محمد علي أن آتت ثمارها، فانكمشت إمبراطوريته تحت الضغط البريطاني، وانزوى منشئها العظيم يندب في مرارة حظ دولته العاثر حتى وافاة الأجل المحتوم عام ١٨٤٩ وخلفه عباس ابن نجله الأثير طوسون الذي توفى في سن العشرين.

وكان عباس كما وصفه بيير كرابيتز في كتابه «إسماعيل المفترى عليه» مزيجا من الجهل والجبن والتعصّب: كثير التقلب متأخرا رجعيا يمقت الأساليب الأوروبية وكل ما هو غربي. ويخشى نفوذ المسيحيين في مصر. وكان يسخر من محمد علي بقوله: «كان جدّي يزعم أنه أوتوقراطي، وفي الحقيقة أنه كان أوتوقراطيا على رعيّته وأولاده فقط في حين كان أمام قناصل الدول بمنزلة الحذاء لهم، وإذا كان حتما عليّ أن أذعن لأحد فأولى بي أن أذعن لخليفة المسلمين لا للنصارى الذين أنفر منهم». وعاش عباس في عزلة عن رعيته فلما يراه أحد، مقيما في قصور حصينة مستورة عن الأنظار في الصحراء أو على سواحل البحر وحوله نفرٌ من عبيده المتملّقين وطائفة من الوحوش الضارية التي كان يلهو بجمعها وترويضها (لوحة ٢٤).

هكذا كانت فترة حكم عباس ردّة قصيرة عن سياسة التحديث التي بدأها جدّة فسرّح جزءا كبيرا من الجيش وأغلق المدارس والمصانع التي أنشأها محمد علي، موقنا أن قيادة شعب جاهل أيسر من قيادة شعب متعلم. وكان مقتله في قصره ببنها هو الحدث الوحيد المثير في سيرته، والغريب أن أحدا لم يوجّه إليه الاتهام على ارتكاب هذه الجريمة. وإذ كان عباس ضائقا بميل جدّه





لوحة (٢٦) يمين:
فردينان دلسبس

لوحة (٢٥) يسار:
سعيد باشا

إلى الفرنسيين - الذين وصفهم الجراح البريطاني مادين بأنهم شرذمة من سفلة المستشارين وحثالة أهل جنوا ومرسيليا - اتجه نحو الأنجلوساكسون ؛ فشجّع صمويل شيرد على تأسيس فندق غدت شهرته مرادفة لشهرة الأهرام، كما منح البريطانيين امتياز إنشاء خط سكة حديدية بين الإسكندرية والقاهرة ، استغله فيما بعد عمّه سعيد المترهّل الذي خلفه على العرش من عام ١٨٥٤ إلى عام ١٨٦٣ للتفتيش على مزارعه في قاطرة مزركشة بزخارف التوريق المتشابك ومجهّزة بالأرائك الجلدية (لوحة ٢٥) . وكان من بين رفاق صبا سعيد فردينان دلسبس ابن قنصل فرنسا في القاهرة منذ عام ١٨٠٢ الذي لم يطل إغراؤه لسعيد بشق القناة في برزخ السويس غير ليلة واحدة ، فمنحه امتياز حفرها ناقضا بذلك سياسة سلفه الذي كان يقاوم مشروع شق القناة بكل قواه لإيمانه بأنها ستقضي على استقلال مصر (لوحة ٢٦) . على أن محمد علي كان قد اقترح بدلا من شق القناة عقد محالفة بين مصر وإنجلترا تضمن للأخيرة سهولة اجتياز الأراضي المصرية في زمن وجيز ؛ وذلك خلال مرور حاكم الهند البريطاني بمصر عام ١٨٤٤ . وهكذا قُدّر لدلسبس أن يختزل بقناته المسافة إلى الشرق ويفتض «إكزوتيّته»[١٣] التليدة ويحطّم الأسوار التي كانت تفصل الغرب عن دقائق الحياة اليومية في الشرق . وكان سعيد قبيل وفاته بثمانية عشر يوما قد قضى على مصر بأن تتورط في حرب طاحنة في المكسيك ليس لها فيها مصلحة على الإطلاق ولا تهمّها بأي وجه من الوجوه . ولا شك في أن اشتراك مصر في تلك الحرب يومئذ كان دليلا جلياً على انسياق سعيد وراء المخطّطات الفرنسية إلى حد غدا معه دُمية تحركها أصابع فرنسا من وراء ستار . وبعبارة موجزة أورث سعيد خلفه شعبا موثق اليدين والقدمين بمشروع قناة السويس وسياسة خارجية أملتها باريس وديونا باهظة تثقل عاتق البلاد ؛ وإن كان كل من عباس وسعيد من خلال مدّ شبكة السكة الحديدية وشق القناة قد أعاد إلى مصر سابق عهدها كمركز عالمي للمواصلات قبل رحلة ڤاسكو داجاما البحرية حول رأس الرجاء الصالح .

(١٣) Exoticism الإكزوتية أو الإغراب هي الشغف بكل غريب وافد من بلد ناء، وذلك لما يحمله من كل عجيب مجهول تنجذب إليه النفوس ، أو هو التعلق بكل ما يمتّ للخيال الرومانسي المستجلب بسبب . [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية (م . م . م . ث) : لكاتب هذه السطور . لونجمان ١٩٩٠] .



لوحة (٢٧) إسماعيل باشا

كتب الجنرال وليام لورنج ، وكان قائدا عسكريا أمريكيا بالجيش المصري في عهد سعيد : «استقبل شعب مصر ارتقاء سعيد العرش بغبطة لأنه كان يرحب بأي تغيير ينقذه من حكم عباس ، ولكنه ما عتم أن تملكه الحزن بسبب عبء الضرائب الباهظة الذي ألقاه عليه الحاكم الجديد ، وكانت سياسة سعيد تقوم على كثير من الظلم والاندفاع وراء الأهواء» . ويذهب كرابيتيز إلى أن دفاتر الحسابات كانت يومئذ في عهدة طائفة من الكتبة الأقباط الذين استنبطوا أسلوبا معقدا لمسك الدفاتر ، ولم يكن غرضهم من ذلك الاختلاس أو مد يد المساعدة إلى وزير المالية وإنما احتكار جميع الأعمال المتعلقة بحسابات الحكومة المصرية لأنفسهم ولإخوانهم في العقيدة . وبناء عليه توارث الأقباط أسلوبا سريا ينطوي على خفايا تلك الحسابات أبا عن جد ، وإذا حاول اليوم أحد أن يطلع على حقيقة تلك الدفاتر وينفك طلاسمها لم يظفر بطائل . لقد كانت التركة التي خلفها سعيد بدء الارتباك المالي الذي أوقع مصر في المصائب» . وكان إسماعيل بن إبراهيم باشا هو الذي هيأه القدر لاستلام هذه التركة المثقلة : ولاستغلال الأهمية الإستراتيجية الجديدة لمصر ، وكذلك الإفادة من محصول القطن الذي أدخل محمد علي زراعته إلى مصر . ومنذ البداية عقد إسماعيل العزم على أن يمنح القاهرة وجها عصريا جديدا هو الذي تكاد بصماته الواضحة تتبدى به حتى اليوم (لوحة٢٧) . وخلال مدة حكمه التي دامت من عام ١٨٦٣ إلى ١٨٧٩ أنفق إسماعيل ببذخ شديد على شتى مظاهر الدولة العصرية ، من منارات لتيسير الملاحة إلى مكاتب للبريد ومدارس للبنات وفنادق للأوربيين . غير أن ذروة بذخ إسماعيل قد تمثلت في احتفالات افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ . وهي المناسبة التي خلدها بإنشاء دار للأوبرا ، ولكي يربط مصر بحضارة أوروبا عهد إلى الموسيقار ڤردي بتلحين أوبرا عن مصر القديمة هي «عايدة» التي كتب قصتها ماريت باشا مدير الآثار المصرية . غير أن أهم ما كان يشغل بال إسماعيل الذي تدفقت في عهده جموع الأوروبيين على البلاد هو زيارة الإمبراطورة أوچيني زوجة نابليون الثالث وأجمل جميلات أوروبا ، فشيد لها قصراً [سراي لطف الله ثم فندق ماريوط الآن] لم يظفر ذوقه بإعجاب بعض الأوروبيين برغم فداحة ما أنفق عليه وإن نال إعجاب ضيفته . وقد بني هذا القصر في الجزيرة الوسطى أو الزمالك ، وهو الاسم الذي أطلق على بضع أكواخ كان محمد علي قد شيدها في هذا الموقع . وقد حصل إسماعيل من الباب العالي على أمر بتوليه حكم مصر على أن يكون انتقاله إلى ورثته باسم خديوي وهو ما يعني نائب الملك .

وكان إسماعيل مولعا بالتشييد والبناء كما قدمت فشرع في إقامة قصور متعددة بالقاهرة مثل سراي عابدين وقصر النيل وسراي الجيزة والقصر العالي وسراي الزعفران وسراي العباسية وكذا على امتداد ضفاف النيل بجزيرة الروضة والجزيرة وشبرا إلى غير ذلك من قصور في الإسكندرية والمنصورة والمنيا ، التي وإن احتشدت بمظاهر الإبهار والتباهي ، إلا أن بعضها جاء



لوحة (٢٨) اعمال الحفر بقناة السويس

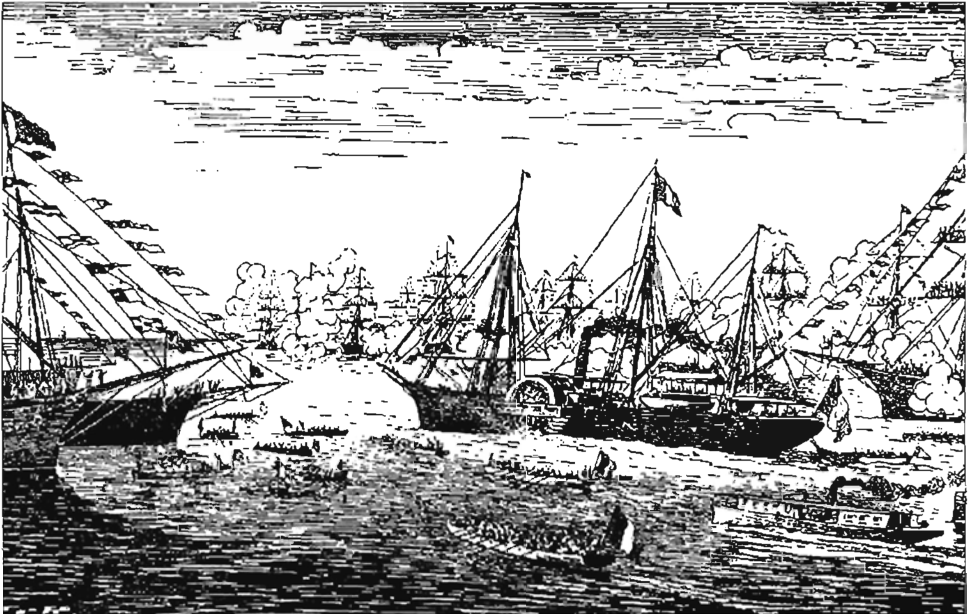
تعوزه معالم الذوق ، وكذا جاء تأثيثها الداخلي لا يرقى كثيرا عن مظهرها الخارجي . ولعل إسراف إسماعيل في بناء هذه القصور كان لأن مخصصاته بلغت ضعف مخصصات الملكة فيكتوريا ملكة إنجلترا وإمبراطورة الهند التي كانت تعاصره[١٤] . وكان نقص محصول القطن العالمي نتيجة اندلاع الحرب الأهلية الأمريكية قد أدى إلى أن تحولت دول أوروبا جميعا إلى شراء القطن المصري الطويل التيلة بثمن يفوق خمسة أضعاف ثمنه ، مما أتاح لإسماعيل أن يظفر بمبالغ يرصدها لمشروعاته الضخمة وإن بدد بعضها بإسراف في حفلات افتتاح قناة السويس (لوحات ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣) . وكان حرص إسماعيل على تبني الأفكار الأوروبية وعلى تحويل مصر إلى قطعة من أوروبا لا إفريقيا مبعث تحوطه بألوف من الأصدقاء اليونانيين والإيطاليين وأهل مرسيليا واللبنانيين الوافدين على حلم بالإقامة في سوطن الثراء الممتد على ضفاف النيل بعد أن علا اسم إسماعيل في العالم لتصديه لنظام الرق ونجاحه في إلغاء نظام السخرة الذي كان مطبقا في مشروع قناة السويس وفق شروطه الأولى . وقد شيد أثرياء هذه الجاليات الأجنبية أحياء جديدة تناثرت فوق المنطقة ما بين الأزبكية ونهر النيل ، فبنوا قصورا إيطالية الطابع محاطة بحدائق الأشجار ، على حين عاش الفقراء منهم في بيوت سيئة الطراز .

ويقول م . أندرسون في كتابه «المسألة الشرقية» إن هذا الطوفان من الأوروبيين الذين بلغ عددهم ثمانين ألفا عام ١٨٦٥ وحدها كان له أثر ثوري على العاصمة المصرية : «فلمدة ستة قرون كانت القاهرة القديمة يتقاسمها المماليك مع عامة الشعب من المصريين ، يتخالطون في السراء والضراء في شوارع المدينة دون حاجز . وقد يستند كوخ إلى جوار قصر كما يتحاذى الشحاذ والأمير في صفوف الصلاة بالمساجد . أما اليوم فقد تبدل الحال وباتت هناك قاهرة مصرية وأخرى أوروبية لا

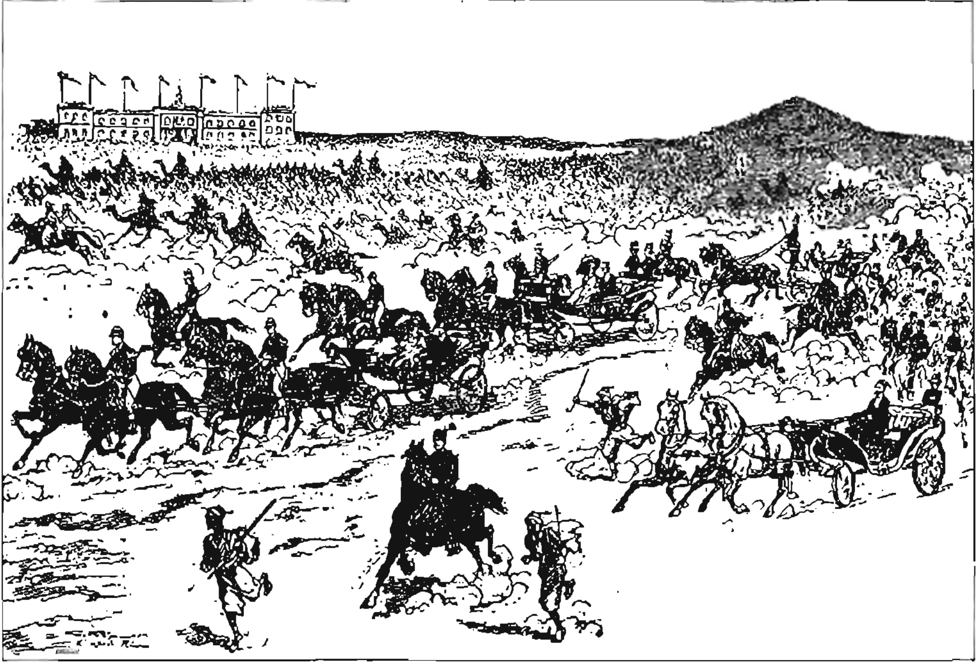
(١٤) بلغ ما أنفقه إسماعيل على قصر الجيزة ١,٣٩٣,٣٧٤ جنيها ، وعلى قصر عابدين ٦٦٥,٥٧٠ جنيها ، وعلى قصر الإسماعيلية ٢٠١,٢٨٦ جنيها ، وعلى بقية القصور ١,٣٣٣,٦٧٩ جنيها . [انظر الخطط التوفيقية لعلي مبارك صفحة ٢١٣]



لوحة (٢٩) دلسبس فى جولة تفتيشية



لوحة (٣٠) وصول سفينة « النسر الصغير » إلى بور سعيد

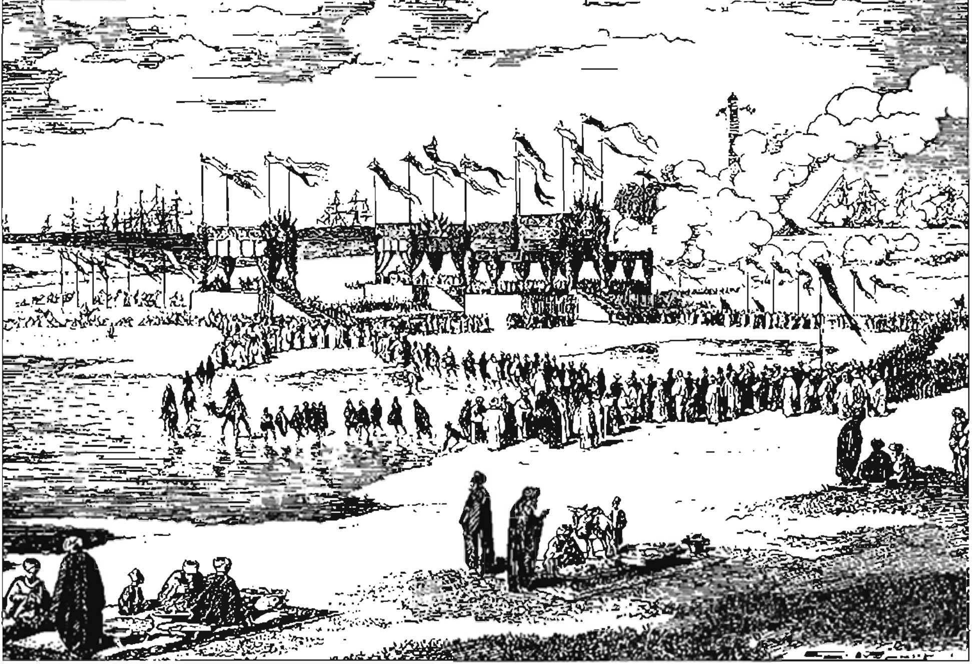


لوحة (٣١) موكب الملوك في حفل افتتاح قناة السويس بالإسماعيلية

يربط بينهما شيء . فبينما كانت القاهرة الأوروبية تنفسح لأبنية وطرقات جديدة أنيقة ، كانت القاهرة الأولى تعيش في ظل إهمال مطلق ، إذ شقّت الحكومة طرقا جديدة مثل شارع محمد علي الذي يربط القلعة بالأزبكية ضحّت في سبيل مدّها باستقامة بهدم كثير من المساجد والقصور ذات القيمة الأثرية التي لا تعوّض» .

ولعل عدم مبالاة إسماعيل بإصلاح الآثار والأبنية الإسلامية كان مردّه إلى أنه كان مهتما باستحداث عاصمة جديدة ؛ فقد تملكته رغبة عارمة في أن يشهد الغرب أن ثمة عاصمة أوروبية في القاهرة تحكم دولة عصرية تقوم على ضفاف النيل وتمتد ما بين الإسكندرية والخرطوم . ويرسم س . س . هيل في كتابه «رحلات في مصر وسوريا» صورة أدبية كئيبة للقاهرة وقتذاك وهو يطلّ عليها من فوق تلال المقطم فيقول إن : «كل شيء تغطّيه الرمال وتُضفي عليه ألوان الصحراء ، من مساكن الفقراء العارية عن السقوف إلى منازل الموسرين الكبيرة . وحتى مآذن المساجد وقبابها التي تزيّن أفق المدينة باتت هي الأخرى بالية مشُوبة بألوان الموت الصحراوية ، وقد مالت بعض المنارات وانكفأ بعضها الآخر وكأنما أصابته قذيفة مدفع ! . » .

غير أن الإنصاف يقتضينا أن نقول إن القاهرة لم تكن آنذاك دون الكثير من عواصم العالم ببيوتها الخربة المتداعية وظروفها الصحية التي دون المستوى وبانعدام وسائل الصرف الصحي وبإهمال رفع القمامة والمخلّفات . فبالرغم من دأب الرحّالة الأوروبيين على تعديد أوجه النقص في تنظيم المرافق بالقاهرة فإنها في حقيقة الأمر لم تكن أسوأ حالا من بعض أحياء روما أو لندن أو باريس . فقد كان ثمة فارق عظيم بين شرق لندن وغربها التي جاء وصفها على أيدي الرحّالة



لوحة (٣٢) حفل افتتاح قناة السويس

الأوروبيين خلال القرن الثامن عشر، فعلى حين تجد في غربها الطرق المرصوفة والأطورة الممهّدة والمجاري الخفيّة في باطن الأرض والإضاءة والسكون والأمن، كانت الطرق في شرقها موحلة غير مرصوفة، كما كانت مجاريها على سطح الأرض يُقذف إليها بفضلات الطعام والقاذورات من النوافذ وقد تصيب المارة أثناء سيرهم في الطريق، كما كان القصّابون يذبحون الماشية في الطريق العام ويرمون أمعاءها فيها تتنازعها كلاب الحي. كذلك لم تشرع السلطات الفرنسية في إصلاح حال باريس إلا في شهر يونية عام ١٨٥٣ عندما عين نابليون الثالث البارون چورچ أوچين أُوسْمان محافظًا لها وعهد إليه أن يعمل على تخليص مدينة باريس من «أسمال القرون الوسطى وتحويلها إلى عاصمة العواصم». وكانت مدينة باريس وقتها تكتظ بمليون نفس محشورين في متاهة يعسر اختراقها من المساكن المتداعية والأزقّة الضيقة الموحلة حتى وصفها الروائي أوچين سو بقوله: بيوتٌ بلون الوحل تتخلّلها قلة من أطر النوافذ نَخَرها الدّود... وما أشدّ ضيق الشوارع التي كانت عبارة عن حارات قاتمة وسخة، تؤدي إلى درج أشد قتامة وأثرى وسَخا: بلغ انحدارها من الشدّة ما كان المرء يعجز معها عن صعودها إلا بمساعدة حبل مثبّت بحلقات حديدية في الجدران اللزجة». وبطبيعة الحال كانت باريس ما تزال تحفل بنماذج باهرة من تحف القرن السابع عشر مثل ميدان فوج والتويلري وميدان الكونكورد وقصر فرساي، غير أنه عندما بدأ أوسمان مشروعاته التي استغرقت سبعة عشر عامًا كان ثمة ستة وتسعون مصرفًا مكشوفًا للمجاري تلوّث نهر السين، وحين انتهى منها كان لكل شارع في باريس مصرفه المغطى، فأنشأ ثلاثمائة ميل من هذه المصارف كانت جميعها دهاليز نظيفة جيدة الإضاءة. وهي





لوحة (٣٣) حفل العشاء الذي أقامه إسماعيل باشا لضيوفه من الملوك والحكام.

التي تضمّ اليوم أنابيب المياه وأسلاك التليفون والتلغراف. ولقد أثارت كفاياتها الممتازة سخرية كاتب من الكتّاب الفرنسيين وقتذاك فإذا هو يقول: «ما من شك في أن إنشاء هذه المصارف يؤذن بأنها ستكون معرضا لحدث عجيب يقع فيها».

ويثير دهشتنا ذلك الحماس الذي يبديه علي مبارك في «خططه التوفيقية» للدعوة لسياسة التحديث المعماري فيصم مباني القاهرة التقليدية بأنها تفتقر إلى التناسب، لا يُعنى فيها بتجديد الهواء ولا بتناسق التصميم، بينما يتوافر لطراز «البناء الرومي» الجديد بهجة المنظر وحسن الوضع وقلة التكاليف: فهي إما مربعة أو مستطيلة لا تختلف إلا بحجمها بخلاف الطراز القديم حيث تشغل القاعة الواحدة أكثر مساحة الدار. كما استعيض عن المشربيات المصنوعة من خشب الخرط بنوافذ مستطيلة تحميها ضلف زجاجية، واستبدلت بخردة رخام الدرقاعات والحمامات بلاطات الرخام الأبيض والأسود، وأهملت عادة زخرفة أركان الزوايا بالمقرنصات الباهظة الثمن وحلّت محلها السقوف الرومية المستوية أو المفرّغة، وتغيّرت واجهات البيوت التي كانت تُعدّ في الماضي على غير قانون هندسي حتى غدت مماثلة لواجهات أحواش الموتى، فصار تقسيم الواجهة عرضا وارتفاعا بكرانيش بارزة تفيء بالظلال طولا وعرضا. وانصرف الناس عن الأبواب الدقيقة المكفّتة بالصّدف وقطع الخشب المعشّقة ذات الأشكال الهندسية واستعيض عن هذه الأبواب بالأبواب الحشو، واختفت ضبب الخشب المرصّعة بالعاج والأبنوس لتطلّ مكانها الكوالين، وبَطُل استخدام الرفوف والدواليب «الصافّات» التي كانت تُنجز في سمك الحائط كي تصطف عليها أواني الزينة للزهو والتباهي. وإذ كانت البضائع الأوروبية زهيدة الثمن تغير الأثاث والمفروشات فحلّت محل



السلع الهندية والعجمية، واستبدل الصيني بالأواني النحاسية، وأضاءت المصابيح الزجاجية وشمع المنّ الأبيض مكان مسارج الصفيح والشمع الكريه الرائحة[١٥].

(١٥) انظر «الخطط التوفيقية» صفحة ١٩٨ .

* * *

على أن مصر لم تجتذب إليها المماليك والتجار المغامرين بحثا عن الثراء وأصحاب المشروعات الصناعية والهندسية فحسب ، بل لقد اجتذبت أكثر من كل هؤلاء جمهرة من الأدباء والفنانين والرحّالة المفكرين . وكانت قد تفشّت بين أصحاب النزعة الرومانسية[١٦] من الفلاسفة والكتّاب والشعراء والفنانين في مطالع القرن التاسع عشر ظاهرة النزوح الروحي، تلك الظاهرة التي وراءها الشعور الوجداني بالإحساس بالحاجة إلى الفرار من بيئتهم التي عاشوا فيها إلى بيئة أخرى، لا يعنيهم من تلك البيئات القديمة إلا ماضيها الحافل بالتاريخ والعظات والعبر ، وما تحفل به من مشاهد مثيرة للخيال ، إذ كانت الثورة الصناعية قد خلقت من بيئتهم بيئة كابية مُضْنية ، وكلما امتد الزمن زادت بُعدا عن الصفاء السالف . وعلى حين كانت حكومات أوربا البورجوازية تحول بين شعوبها وبين المغامرة داخل أوطانهم كانت لا تجد بأسا من أن تطلق أيديهم في المغامرة كيفما شاؤوا في الأقطار التي كانت لها في حسبانهم ميزات اقتصادية وإستراتيجية . وانتشرت هذه الظاهرة أول ما انتشرت في ألمانيا، وكانت البيئة التي هاجر إليها الكتّاب هي الشرق من أدناه إلى أقصاه ، هاجروا إليه بروحهم وخيالهم لا بأجسادهم . وكان في مقدمة هؤلاء فردريك شليجل الذي نادى بالتقصّي في الشرق عن أنْفَس ينابيع الرومانسية وإن كان يقصد بالشرق الهند . وجاء في إثر شليجل الشاعر الذائع الصيت يوهان ڤلفجانج جوته الذي كان ينادي بأن الأوفق الاتجاه صوب الشرق ، بعد أن آمن بأنه لا معدى عن الفرار من عالم الواقع الحافل بالأخطار والمشاق إلى ذلك العالم الخيالي المثالي المنطوي على المتعة بالملاذ وإطلاق الخيال لوفق مقدور كل إنسان ، عالم الشرق ، عالم البساطة والفطرة الأولى الذي بقيت حضارته على حالها دون تغيير . وكان جوته قد ألّف ديوان شعره الخالد «الديوان الشرقي للمؤلّف الغربي» الذي نهج فيه نهج أدباء الشرق وشعرائه وخاصة الفرس منهم .

(١٦) Romanticism هي منحى ينظر فيه إلى التعبير الذاتي والانفعالي دون التفات إلى جمال «الشكل» . ومع أن هذه النظرة ماثلة قدم العصور ، غير أنها لم تأخذ معناها الاصطلاحي إلا مع ظهورها في حركة فنية تشمل الأدب والتصوير والموسيقى في أواخر القرن ١٨ وازدهرت أثناء العقد الرابع من القرن ١٩ . [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية لكاتب هذه السطور].

ويعبّر الديوان عن نظرة جوته إلى الديانات المختلفة . وما من شك في أن عقيدة الإسلام قد ظفرت من بين سائر العقائد بأوفى قسط من اهتمام الشاعر ، حتى إنه آثر أن يأخذ القصص ذات الأصول التوراتية والإنجيلية من القرآن الكريم مباشرة ، فإذا ديوانه يفيض بإعجابه الشديد بالإسلام ، وإذا هو يقول : «لو انتهينا إلى أن معنى كلمة الإسلام هو تسليم أمورنا لله فنحن جميعا مسلمون» . ولم يجد حرجا وهو المسيحي الغربي في أن يبدو في عداد المسلمين يؤمن كما يؤمنون برسالة محمد عليه الصلاة والسلام ، فلقد كانت عقيدته مزيجا من أنقى ما تنطوي عليه الديانات جميعا . ونرى له في ثنايا الديوان كم تغنّى بهذا كله :

الشمال والغرب والجنوب يتهاوى ويتناثر
والعروش تُثلّ والممالك تتزعزع وتضطرب .
فلنُهاجرْ إذن إلى الشرق الطاهر النقي ،
كي نستروح جو الهداة والمرسلين .
هنالك حيث الحب والشراب والغناء .

سيُعيدك نَبعُ « الخضر »[17] شابا من جديد
إلى هنالك حيث الطاهر والحق والنقاء،
بودّي أن لو أقود الأجناس البشرية
حتى أنفذ بها إلى أعماق الماضي السحيق
حين كانت تتلقى من لَدُن الربّ
وحي السماء بلغة الأرض دون بلبلة الرأس بالتفكير.
أجل، هنالك أودّ التملّي بنُبْعُ الشباب
فيكون إيماني واسعا عريضا، وفكري ضيقا محدودا
وبودّي أن لو أتعلم كيف تقدّس الكلمات
لا لشيء إلا لأنها كلمات فاهت بها شفاه..
في نيتي أن أدخل في زمرة الرعاة،
وأن أجدّد نشاطي في ظلال الواحات.
وفي عزمي أن أسلك كل سبيل،
من البادية إلى الحضر، ومن الحضر إلى البادية.
أي حافظ![18] إن أغانيك لتبعث السلوى
إبان المسير في الشّعاب الصاعدة الهابطة،
حين يغنّي حادي القوم ساحر الغناء.
وهو على ظهر دابته،
فيوقظ بغنائه النجوم في أعلى السماء.
وإنه ليحلو لي أي « حافظي » الأقدس أن أحيّي ذكراك
عند الينبوع الصافي، وفي حانات الصهباء،
وحين تكشف المحبوبة عن نقابها قليلا
فيفغو منها مهتزّا عبير المسك والعنبر[19].

وكان من إعجاب الأديب الفرنسي تيوفيل جوتييه بهذا الديوان أن قال فيه: «إن جوته قد وضع ديوانه الشرقي خلال قصف المدافع في حروب الإمبراطورية ليجعل منه واحة نضرة يراح إليها الفن. مُطّرحًا جانبا شكسبير، مقتفيا إثر الشاعر الفارسي نظامي ليعبّق كلامه بعبير صندل الشرق، متخذا لأغنية الهندهد نمطا شرقيا. كذلك بدأ هنريش هايني ١٨٢٧ بالكتابة عن الأندلس في ديوانه «المنصور» الذي تدور أحداثه في قصر الحمراء بغرناطة. ولم يكفّ هذا الشاعر اليهودي عن الثناء على بلاد الإسلام على الرغم من أنه لم يزر بلدا منها، وحاكى هايني في ديوانه أوزان «نشيد الأنشاد» والقصائد الفارسية، ومن ذلك شعره الذي قاله فيه: «أينعت الزهرة ست عشرة مرة وذبلت ست عشرة مرة. وأنشد البلبل أغنيته وسكت عنها ست عشرة مرة. وطوال هذا المدى ظل الشاعر عاكفا آناء الليل وأطراف النهار أمام نول أفكاره لينسج أبيات قصيدته الطويلة».

على أن النزوح إلى الشرق كان أحد معالم الحركة الرومانسية في إنجلترا قبل فرنسا، وكان الشاعر بايرون من عُمدها الكبار. وما لبث هذا الاتجاه أن نشط في أوروبا وخاصة في فرنسا

(١٧) سيدنا الخضر [إيليا] فتى موسى عليه السلام، بلغا معا مجمع البحرين على نحو ما جاء في سورة الكهف (٥٩ - ٨١). أتى ذكره مقرونا بذي القرنين - ومن هنا يكون قد عاش خلال القرن الرابع ق.م.، وكان مضرب المثل في العلم والحكمة والأناة والصبر. وتروي الأساطير أنه بلغ مع ذي القرنين نبع الحياة وشرب من مائه فكُتب له الخلود. وظلت هذه الأسطورة مصدر إلهام للمتصوفة والشعراء الفرس لاسيما حافظ الشيرازي. ويخال جوته أنه بنزوحه الروحي إلى الشرق «النقي الطاهر» أنه بدوره قد استعاد شبابه.

(١٨) حافظ الشيرازي (١٣٢٠ - ١٣٨٩). سُمّي حافظا لأنه كان يحفظ القرآن. ويعد من أعظم شعراء الفرس المتصوفة. اشتهر بغزلياته التي هام بها مواطنوه لما تنطوي عليه من دعوة إلى الزهد والتصوف. بلغ إعجاب جوته به حدا بعيدا لاسيما مزجه بين الحسية والروحانية.

(١٩) انظر «**الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**» جوته. ترجمة. د. عبد الرحمن بدوي.

فأقبل مَن أقبل من كتّابه على النزوح إلى الشرق بأرواحهم لا بأجسادهم هم الآخرون مثل فيكتور هيجو الذي يقول في مقدمة ديوانه «المشرقيّات» : «لقد أصبحت العناية بالشرق هذه الأيام تُرْبي عما كانت عليه أياما سالفت ، فعلى حين ولع الناس في عهد لويس الرابع عشر بكل ما هو يوناني نجدهم الآن مولعين بالشرق . ففي كل مكان يستحوذ الشرق - حيث الخصب والثراء والوفرة - على العقل والخيال ، وباتت أوروبا بأجمعها ترنو إليه» .

وبلغ من شيوع «المشرقيّات» (١٨٢٩) أن تحولت بعض قصائده إلى أغان شعبية مثل أنشودة القرصان التي تقول :

« لا تبالوا بتأوّهات الأسيرة زاعمة أنها تحتضر .

فهل تنعم الراهبة في ظلال الدير

بأعمق مما تنعم به الأسيرة المحظية في مخدع السلطان؟

وهل يومض الدار على مقابض الخناجر

أكثر مما تتألق به المحظيات بين أحضان السلاطين؟» .

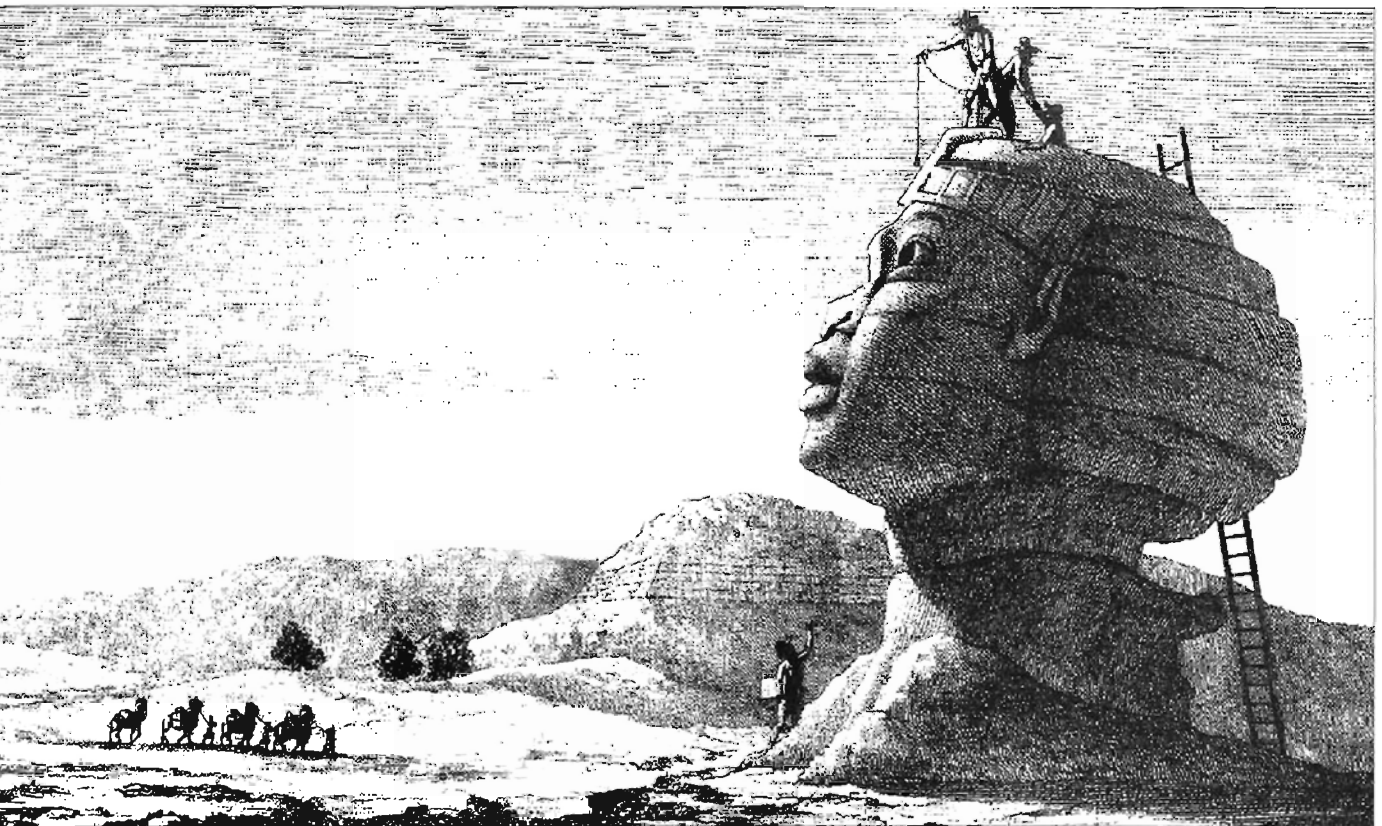
وإلى هؤلاء الكتّاب والفنانين الذين نزحوا إلى الشرق بروحهم كان ثمة مَن نزحوا إليه بأجسادهم ، مزوّدين بقراءاتهم عنه في المراجع الكلاسيكية والآداب المعاصرة والاستشراق الأكاديمي ، إلا أن الناحية الجمالية البحتة هي التي طغت على رحلاتهم واستأثرت باهتمامهم بعد أن اجتذبهم سحر المناطق «الإكزوتية» الغريبة النائية فجاء شرقُهم شرقا عايشوه واندمجوا معه جماليا وخياليا لا شرقًا مستضعفا مهينا ، فهم لم يحفلوا بالنصوص المأثورة عن المستشرقين المعاصرين لهم وبمحاولاتهم المتعالية الإبانة عن سيطرة الغرب على الشرق مستخدمين لغة الاستشراق المعهودة آنذاك ، بل كانوا حريصين من وراء رحلاتهم هذه إلى الشرق على إلزام أنفسهم بما توحي إليه مشاعرهم وأحلامهم وبالتنقيب عن وطن جديد في أرض الأديان والرؤى والماضي العريق ، لا يبالون بأن يكون إنتاجهم متفقا وميول حكوماتهم الاستعمارية .

ولم يكن يتوافد على الشرق وقتذاك الكتاب والفنانون والمستشرقون فحسب بل كان هناك أيضا العديد من السياسيين والمغامرين والمهندسين ورجال الجيش الفرنسي الذين أمضوا حياتهم في خدمة الشرق . وكانت مصر في طليعة الدول التي رحّبت بهم فاعتنق بعضهم الإسلام وأخذوا بعادات أهل البلاد . ومنذ نهاية حروب نابليون غدا الشرق الأدنى موطن الإثراء السريع للبعض ، وموطن الحرية بلا قيود للبعض الآخر ، ومهبط السحر والغموض لفريق ثالث ، ومرتع المغامرة والمتع وإشباع الشهوات لفريق رابع ، تلك المتع التي أثارتها قصص شهر زاد في «ألف ليلة وليلة» . وكان من هؤلاء من جاءوا مصر للتخفيف عن أنفسهم من غلواء رومانسيّتهم فإذا هم يتحولون أدباء ساخرين ، وكان منهم أيضا من رحل عن مصر بغير الأغراض التي وفد إليها بها وإذا هم قد امتلأت نفوسهم بذخيرة أدبية باذخة وتحوّلوا بوجدانهم من الإبهام إلى الإفصاح .

تلك نبذة تاريخية موجزة كان عليّ أن أسوقها ، إذ هي تكشف عمّا وراءها من إنتاج هذا الحشد الهائل من الكتّاب والأدباء والرحّالة والفنانين الذي حان الآن أن نطالعه .



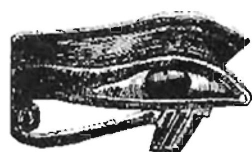
الفصل الأول



«الرحّالة الحقيقيون هم مَن يرحلون حبّاً في الترحال وحده، بقلوب في خفّة الرّيش ويتقبّل لقدرهم المحتوم، مردّدين دائماً: هيّا بنا، دون أن يتبيّنوا حافزهم الخفيّ إلى ولوج هذه السبيل».

بودلير

«أزهار الشر»



الباب الأول

الرحالة الفرنسيون


لم يكن الغرب يعرف مصر الإسلامية خلال القرن الثامن عشر معرفته بها في عهدها الفرعوني ، إذ خيّم عليها ظلام الحكم التركي فمنيت فنونها بالتدهور وحجبت غيومه آثارها الإسلامية العظيمة ، فضلا عن أن الفن الإسلامي لم يكن قد مسّ وجدان أهل أوروبا الذين نشأوا على تذوّق الحضارتين الكلاسيكية والمسيحية ، كما نشأوا على التوجّس من غارات عرب الأندلس المسلمين وغزوات الأتراك العثمانيين . هذا إلى ما كان يجده الأوروبيون المسيحيون من صعاب ومشاق إذا ما رغبوا في دخول المساجد والأضرحة والأحياء الوطنية المغلقة على نفسها ، ومن ثم قلّ من كتب عن العمارة الإسلامية بين الرّحالة المسيحيين ، وإن كان بعض القساوسة[١] الذين اجتذبتهم روح البحث العلمي قد غامروا بالاختلاف إلى الأزهر سعيا وراء شراء بعض وثائق ومخطوطات العصور الوسطى الإسلامية .

ومن بين جميع رحّالة القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يحسّ بالفن العربي قبل حملة بونابرت غير قنصل فرنسا بنْوادِه مابيه[٢] الذي عكف على دراسة العمارة الإسلامية ووصفها ، وإن خاض معظم الرحّالة في تصوير العادات والمناسبات والأعياد ، يرسمون كل ذلك في لوحات فيها كثرة من التفاصيل المتسمة بالإثارة والسخرية في أغلب الأحيان وكأنما كانوا يتقمّصون أرواح أجدادهم الصليبيين المنطوية على كراهية المسلمين . فتراهم يثيرون حملة ضارية ضد ما يرونه بعيدا عن النظافة مشوبا بالإهمال ، وضد استبداد الحكم التركي المُمسك بخناق المصريين وضد عادات الأهالي وأعرافهم . غير أن بنْواده مابيه ما يلبث أن يشذّ عن هذا المسلك ، فقد كان يجيد اللغة العربية قراءة وكتابة وطالع ما سجّله المؤرخون العرب ، ومن ثم استطاع بفضل اقامته الدائمة التي لا تتسنّى للرحّالة العابرين أن يفسّر الحاضر على ضوء الماضي .

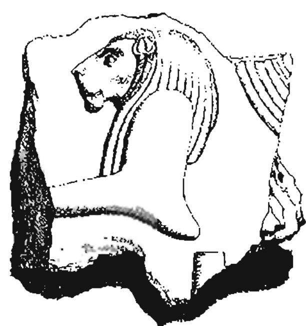
على أن مصر التي صوّرها بعض الرحّالة الأوروبيين في صورة وطن غامض الملامح يسكنه أقوام متخلّفون يَغُصّ بالجان والأقزام والوحوش الخرافية مالبثت أن اتخذت في أذهان الأوروبيين صورة أقرب إلى واقعها ، بفضل رحّالتين فرنسيين لهما نفاذ في البصيرة وعمق في التأمل هما كلود إتيين سافاري والكونت شاسبيف ده ڤولني . وقد سجلا مشاهداتهما في كتابين لهما أهميتهما الخاصة هما «رسائل من مصر»[٣] (١٧٨٥ ـ ١٧٨٦) و «رحلة إلى سوريا ومصر»[٤] (١٧٨٧) . وقد أحس الأوروبيون بقدر هذين الكتابين فرحبّوا بهما ترحيبا كبيرا جعلهما يظفران بترجمة إلى الألمانية ، كما ظهرت بالمثل ترجمة إنجليزية «الرسائل» سافاري (١٧٨٦) و«الرحلات» ڤولني (١٧٨٧) .

(١) Les Abées d'Orval et Fourmont.

(٢) Benoit de maillet

(٣) C.E. Savary: **Lettres Sur l'Egypte.** Paris 1785 - 86.

(٤) Volney (C.F. Chasse-boeuf). **Voyage en Syrie et en Egypte.** Paris 1787



ارهاصة رومانسية
بشاعرية مصر

سافاري

١٧٥٠ - ١٧٨٠

أمّا سافاري فكان نموذجاً للشباب الفرنسي المثقّف الذي شدّته مؤلفات جان جاك روسو [وبالأخص قصته «إلويز الجديدة» ذات الطابع الرومانسي قبل ظهور الرومانسية في الأدب الفرنسي] وبرناردان ده سان بيير في قصته «بول وفيرجيني» التي تبزّ قصة روسو إغراقاً في الرومانسية . وقد نشأ سافاري في مقاطعة بريتاني المنعزلة التي يعيش في أرجائها المختلفة نبلاء إقطاعيون دأبوا على تثقيف أبنائهم وتزويدهم بشتى المعارف ، هذا إلى ما توحي به طبيعة الإقليم الفريدة من شاعرية تدعو إلى التأمل وإمعان الفكر . وقد تأثر سافاري بأسلافه «الدرويد» كهنة وشعراء القبائل الكلتية الوثنية ، وكانوا يدينون بعقائد خرافية تحفل بحكايات السحر والأساطير ، وهو ما جعله يشبّ حالماً مولعاً بالمطالعة التي لم تلبث أن مهّدت له آفاقاً في المجالين المادي والخيالي معاً ، فاغترف من مؤلفات الإغريق أساطيرهم ، ومن بينها قصص الرحّالة أمثال سترابو[٥] الذي لفتته إليه خلفيته الثقافية الغزيرة . وهكذا اكتشف مناخاً جديداً لوجدانه الغضّ ، فمضى يوازن بين ما طالعه في مؤلفات روسو عن «الإنسان الطبيعي» وطهارته ونقائه قبل تشبّعه بالحضارة ، وبين ما رواه سترابو عن أهالي وادي النيل ، وما لبثت روحه أن اهتدت إلى أنه من الممكن أن يكون لمثل هذا «الإنسان الطبيعي» ظل في الأراضي المصرية ، تلك الأراضي التي اجتذبته أيضاً بحضارتها العريقة ، ولسبقها في هذا الميدان الحضاري أولئك الإغريق الذين كان يعرف عنهم كل صغيرة وكبيرة ، فحثّه هذا إلى التطلع إلى أولئك السابقين .
ومن هنا التقت نزعته الوجدانية بتشوّقه إلى النهل من تلك الثقافة العريقة فاعتزم القيام برحلة إلى الشرق وقد اتّقدت فيه روح الشباب وفتوّته وحماسته . ولم يلبث أن دلف إلى مصر عام ١٧٧٣ ليستقر بها سنوات ثلاث بمجرد أن أكمل دراسته الجامعية وبلغ السابعة والعشرين من عمره ، وكان قد أعدّ لهذه الرحلة بمطالعة كل ما وقعت عليه عيناه من مؤلفات عن مصر والشرق . ومنذ أيامه الأولى في مصر أخذ يخالط العامة هائماً بالطبيعة المصرية مما أتاح له زيارة أماكن لم يُعرها الرحّالة من قبله التفاتاً ، فجال في ربوع الدلتا مسايراً النيل حتى مصبّه في رشيد . ولنترك له هو المجال كي يصف لنا مشاعره : «. . وبين احتشاد الأشجار الظليلة تتناثر أحواض الزهور التي يعبق بها الجو بأريجها العطر رغم لفح الظهيرة فتجعل منها الفردوس الموعود للظامئ

(٥) أو سترابون ، وهو جغرافي يوناني شهير وُلد في عام ٥٨ قبل الميلاد .

العطشان. على حين انزوى في إحدى الخمائل وسط الظلال الندية رجل يقبض بيديه على غليون طويل من عُود مفرغ من أغصان الياسمين مجلّل بالعنبر وقد استغرق في نشوته وكأنه انتقل إلى جنّات النعيم . . . وتخطر بين هذه الخمائل المحظيات الشركسيات الفاتنات اللاتي وفدن من بلادهن محجبّات ثم ما لبثن أن خلعن العذار وتحرّرن من قيودهن وسرن يتأوّدن في خُطى راقصة مثيرة مترنّمات بأنغام حانية ، مُنشدات أناشيد أسطورية تصف تقاليدهن القديمة ومتعهن في وطنهن الجديد حيث تخالط سخونة الجو عبق زهور البرتقال وأريج الورود العطرة لتثير فيهن كوامن الرغبة التي يعجزن عن مقاومة سلطانها . . » . تُرى كيف لشاب في مثل سن ساڤاري تفيض روحه رومانسية أن يقاوم كل هذا الإغراء ! يغلب على الظن أنه وقع أسير غرام مبرّح على ضفاف النيل بالقرب من رشيد ، وهو ما ذهب إليه حدس المؤرخ جان ماري كاريه حين طالع قصة « جميلة » التي حاكها ساڤاري حول فتاة شركسية عشقت شابا أوربيا كان « يلقاها بين الخمائل العطرة في ضوء القمر الفضي وقد انتثرت الزهور على العشب الأخضر فإذا الجو مشبع بأنفاس عبقها الفوّاح » .

ويمضي ساڤاري يصف الريف والقرويين أو بالأصح القرويات اللاتي أعجبه منهن جمال تكوين أجسادهن وفطرة سلوكهن : « . . . انتصبت أعواد البوص على ضفّة النهر، كما تكدّست الوديان بالمحاصيل ، وشارفت شجيرات الأرز على الحصاد ، ومالت لفحات النسيم بأعواده فعل الأمواج بسطح البحر . وشغل الفلاحون بريّ حقولهم بينما تدور البقرات بالساتيات [الساقيات] . ألا ما أبدع هذا السكون في بلاد المتع ! » .

ولا يفوت ساڤاري أن يوصينا بزيارة جزيرة بالقرب من فوة اشتهرت بفاكهة الشمام عذب المذاق لا يشبع منه المرء قط ، كما تُظلّ أشجارها بأغصانها بائعات الهوى اللاتي يعرضن بضاعتهن على السابلة . ثم ما يلبث أن يصف لنا مشاهد ريفيه سافرة تفيض رشاقة فطرية مثيرة : «إذ تتوافد الصبايا من القرى صوب النهر في خُطى متمايلة لغسل ثيابهن وملء جرارهن على ضفافه ، ثم يهبطن إلى النهر يستحممن بعد أن يخلعن أرديتهن التي يخلّفنها على الشاطئ ، فتبدو أجسادهن الممشوقة جذابة يدلكنها بطمي النيل ، ثم ما يلبثن أن يَغُصْن تحت سطح الماء ، يتابع بعضهن بعضا وسط أمواجه الحانية وقد استرسلت خصائل شعورهن على أكتافهن القمحية الداكنة وبشرتهن التي لفحتها الشمس المتلظّية » .

وليس ثمة غرابة بعد قراءة هذه المقتطفات أن نجد ضباط وجنود الحملة الفرنسية إلى مصر الذين تخفق قلوبهم بفورة الشباب يؤثرون مطالعة رؤى ساڤاري الآسرة وهم على متون سفن الأسطول المتجهة بهم إلى الإسكندرية على تصفّح كتابات مواطنه ڤولني المحتشدة بالأرقام والأسرار العسكرية البحتة ، ذلك الرحّالة العاتي الذي بدا لهم وكأنه لم يبادل امرأة الحب في حياته ، فإن مشاعر الشبان على الرغم منهم كانت تجنح إلى أسلوب ساڤاري العذب المشرق بالمرح والموحي بالألوان الخيالية الرفّافة وهو يصف الليالي القمرية على ضفاف النيل بمثل هذه البهجة ، وحتى نابليون نفسه الذي كان وقتذاك ما يزال في التاسعة والعشرين من عمره لم ينس أن يحمل بين متاعه إلى جوار كتاب ڤولني الجاد نسخة من «رسائل» ساڤاري وقصة آلام ڤيرتر للشاعر جوته .

وعند وصول سافاري إلى القاهرة أخذ يختلف إلى المساجد القديمة مختتما جولاته بحدائق الروضة ، متسللا بين أشجار التمر حنة والبرتقال والجميز . ولم يكن ظهور الحارس المكلف بحماية مداخل الحمام التركي يستطيع أن يمنع تلصصه على الغانيات المستحمات، ثم يواصل جولته حيث ترقص العوالم تكسوهن ثياب شفافة تصل إلى أقدامهن بينما تنسدل شعورهن السوداء المعطرة على ظهورهن ، ولا يغطي نهودهن سوى نسيج دقيق شفاف : « وما يكدن يشرعن في الاهتزاز حتى تتكشف محاسنهن وتبدو أطرافهن وكأنها على وشك الانفصال عن أجسادهن في خلاعة عارمة . وتصدح الأنغام من الناي المبهج والصاجات المتعتة والدفوف التي تضبط حركات أقدامهن فيبدون وكأنهن سكارى أو كعابدات باكخوس[٦] المجذوبات وَجْداً» .

وعلى الرغم من أن كبار النقاد يأخذون على سافاري أن أسلوبه كان ما يزال مُشبعا بكلمات السّلف وبالتركيبات الأكاديمية كما تُثقله حذلقة الثقافة المتعمقة ، إلا أنهم يجمعون على أنهم يلتقون فيه بواحد من كبار الكتّاب تنسلخ عبارته رشيقة خفيفة موجزة . فهدفه دائما جليٌّ واضح ، والمشهد الذي يصفه مبسّط تنبض فيه النشوة ، حتى عُدّ سافاري من فرط تعلّقه بالطبيعة إرهاصة بالرومانسية ، تنحدر عن روسو وبرناردان ده سان بيير وتبشّر بشاتوبريان وفيكتور هيجو .

ويأسرنا سافاري بوصفه الوثّاب السريع لأهرامات الجيزة الذي ينفسح ويضمر في سطور لا تخلو من التأمل الصافي والهيبة النبيلة قوله المأثور : «ليس ثمة منظر في العالم كله يفوق هذا المنظر جمالا وتنوّعا وتأثيرا . إنه يسمو بالروح ويحضها حضّا على التأمل» .

ولم يكتف سافاري بالتغنيّ بالمباهج المصرية وعادات شعبها التي شدّته إليها ، فقد راعه تمسّك المصريين بعقيدتهم الإسلامية التي تتحكم في توقيت حياتهم لكأن حياتهم قد هُيّئت ونُسّقت وفق نمط عقيدتهم ، فازداد شغفه بالتعمّق في وجدان مصر والتجوّل في ربوع هذا الإيمان . وإذ كانت معرفته باللغة العربية وثيقة عميقة فقد طالع القرآن الكريم وتأثر به ، كما طالع معظم المراجع التي تتحدّث عن حياة الرسول صلى الله عليه وسلم وخلقه وحياته ومآثره إنسانا ، فأحاطه عند عودته إلى فرنسا بالإجلال والتكريم . وتعجّل نشر كتابه «رسائل عن مصر» تحت رعاية شقيق الملك لويس الخامس عشر ، وأعقبه بترجمة شائقة لمعاني القرآن الكريم ، ثم بكتاب عن حياة محمد عليه الصلاة والسلام (١٧٨٣) ، كما خصّص لشمائل الرسول مؤلفا ضخما (١٧٨٤) ، فضلا عن كتاب يبحث في قواعد النحو العربية لم يُنشر إلا بعد وفاته عام ١٨١٣ . وللأسف كانت حياة سافاري قصيرة إذ قد عجّل بها نهمه الثقافي وولعه بالترحال وأسفاره العديدة المرهقة فمات عام ١٧٨٨ عن ثمانية وثلاثين عاما . ومن يدري لعل وفاته المبكرة هي التي أعاقت ذيوع صيته!

(٦) باكخوس عند الرومان [ديونيسوس عند اليونان] أحد آلهة الإغريق ، كانت تقام له مهرجانات تضجّ بالمرح والسكر والعربدة والموسيقى والرقص والغناء وذبح القرابين ، فتنتشر بين المحتفلين به حالة الوجد المحموم الذي يسيطر على العقول والأجساد ويفقدها اتزانها ، فتهتك النساء العابدات يُرسلن صرخات داوية ويؤدين رقصات عنيفة على دقّ طبول وحشيّة وأنغام مزمار مشبوبة ويمزّقن لحم الذبائح في جنون ويأكلنها نيئة [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية لكاتب هذه السطور] .

رحّالة غاز
بعقل عالِم
وروح جاسوس



ڤولني

١٧٥٥ - ١٨٢٠



كان قُسطنطان فرانسوا ڤولني يُعزى لوالد مشتغل بالمحاماة لم يول ابنه الرعاية الكافية أو يوليه العناية المألوفة ، فاتّشحت طفولته بالتعاسة ودبّ الضعف إلى بنيته ، وتضاعف حزنه حين أدخله أبوه وهو في السابعة مدرسة داخلية فشبَّ أبدا نافرا دائب التأمل والتفكير ، وكانت تلك بداية تفوّقه في العلوم الإنسانية عند التحاقه بالجامعة . وحين أحسّ باكتماله الذاتي رفض اسم «بواجيريه» الذي كان أبوه قد سمّاه به واتخذ لنفسه اسما جديدا شكّله من المقطع الأول من اسم فيلسوفه الأثير «ڤولتير» ومن المقطع الأخير من موطن أستاذه في «ڤيرني». وانتقل الفتى إلى باريس فلم تجتذبه إلى إنفاق ما زوّده به أبوه من ميراث أمه في الاستمتاع بمباهج العاصمة ، بل أخذ يتردّد على المكتبات لاستكمال معارفه بدراسة الفلسفة والتاريخ ثم الطب ، حتى إذا هبط عليه عام ١٧٨١ ميراث لم يكن يترقّبه وجدها فرصة ليقوم برحلة إلى الشرق ، إلى مصر وسوريا حتى يدلي بدلوه في الكتابة الأدبية ويُصدر أحكامه الذاتية ، بعد أن وجد في الترحال حقلا مواتيا لتسجيل ملاحظاته السياسية والجغرافية والعسكرية والاجتماعية . ومع أنه كان قد بلغ الخامسة والعشرين من عمره إلا أن صحته كانت ما تزال معتلّة ، كما كان بناؤه في حاجة إلى الترويض ليقوّى على الترحال . وإذ لم يكن ڤولني من ذلك الطراز الذي يترك أموره نهبا للظروف ، غادر باريس إلى الريف ليعدّ لرحلته الهامة الشاقة ، وشرع يدرّب نفسه على قطع المسافات الطويلة لأيام عدّة سيرا على الأقدام ، وعلى اجتياز الحفر الواسعة وتسلق الجدران وضبط خطواته وفقا لزمن يحدّده لينتهي بذلك إلى تعرّف ما قطع ، وروّض نفسه على الحرمان من الطعام أياما كاملة وعلى النوم في العراء وامتطاء الخيل دون سروج على غرار بدو الصحراء . وبعد أن اطمأن إلى أن تدريبه قد اكتمل مضى إلى مرسيليا في طريقه إلى مصر في نهاية عام ١٧٨٢ دون أن يخطر أباه بعزمه ، وقد علّق على ظهره حقيبة حاجياته ، وشدّ بندقية إلى كتفه ، وتمنطق بحزام من الجلد حوى وسطه فيه ستة آلاف فرنك من الذهب . رحل إلى مصر ليحقّق هدفا علميا محدّدا بوصفه مؤرخا وفيلسوفا يضم إلى ملاحظاته ومشاهداته الأرقام والأسانيد التي تدعّمها .

ولم يكن ڤولني راوية يهتم بسرد مشاهداته فحسب بل كان موسوعي النظرة مؤمنا بقوة الفكر حريصا على تقديم سجل شامل للتعرف على مصر من خلال منهج علمي . فنسّق خلاصة

ملاحظاته في مؤلف ضخم دقيق التبويب ، وهو ما جعله أقرب في أسلوبه إلى نهج كتّاب القرن الثامن عشر الكلاسيكيين منه إلى نهج الرحالة السابقين مباشرة على الرومانسية مثل سافاري الذي جاء أسلوبه مترعا بالعفوية والتلقائية والبساطة والتفاؤل . والواقع أن ڤولني لم يجنح إلى الخيال وهو يقدّم صورة مصر إلى القرّاء الأوروبيين برغم أنه لا يجهل جاذبية الخيال لأغلب هؤلاء القراء ، ذلك أنه كان يؤمن أن فن الرحلات ينتمي إلى علم التاريخ لا إلى الفن القصصي . ثم هو يعترف أنه لم يصوّر البلدان بأجمل مما رآها ، كما لم يصف الناس بأفضل ولا بأسوأ مما شاهدهم . .

وقد قضى ڤولني بالقاهرة سبعة شهور اعترضته خلالها الكثير من العقبات التي حالت دون أن يجرس داخل البلاد أو أن يلقن اللغة العربية ، كما لم يجد من الجالية الفرنسية بالقاهرة أي عون على مدّه بالمعلومات ، إذ لم يكن أفرادها أو حتى القنصل الفرنسي نفسه يكترثون بعادات الأهالي وتقاليدهم المحلية . ولعل هذه الأسباب هي التي دفعته إلى التحامل على مصر ومغادرتها إلى سوريا التي كرّس لها اهتمامه حيث كان الاستقرار فيها أكثر استتبابا منه في مصر التي كانت تمور بالنزاع بين طوائف المماليك ، فأمضى في سوريا ثمانية شهور بين الدروز في أحد الأديرة العربية حيث لقن اللغة العربية .

وإذ لم يأنس ڤولني كثيرا بمصر نجده شديد القسوة عليها . ولعل مردّ ذلك أيضا إلى أنه - على حد قول سانت بيف - « لم يخض في عظمة أعماقها أو ينفذ إلى عبقريتها » ، فهو لم يدرس إلا طبيعة مصر وموقفها المعاصر على حين لم يعر التفاتة إلى مصر الفرعونية ومصر في ظل المسيحيين الأوائل أو الأديرة القبطية أو أضرحة الخلفاء والمماليك ، فضم كتابه قسمين أحدهما عن طبيعة مصر [النيل والدلتا والرياح والمناخ] والثاني عن الموقف السياسي من حيث الأجناس التي تدخل في أصول الشعب المصري وحكومته وطائفة المماليك والتجارة والأمراض المتفشية إلخ . ولم يتخلل كتابه الصارم إلا لماما أي انطباع شخصي ، فبعد أن قسّم الشعب إلى أجناس وطوائف وفئات ، ورسم صورة واضحة لحكومتها المجردة من النزاهة والتي لا تتمتع بثقة أي مواطن ، واستعرض العسكرية المملوكية الفظة الماجنة ملمّحا إلى العادة المخزية المأثورة عن اليونانيين والتتار على أنها أولى الدروس التي يتلقاها فرسان المماليك على أيدي مدرّب السلاح ، عرج على تحليل كفاية الدولة العسكرية وكأنه يدعو فرنسا دعوة صريحة إلى احتلال مصر العارية عن أي دفاع ، والتي يمكن اجتياحها في يسر وسهولة فليس ثمة حصون ولا قلاع على امتداد حدودها ، وليس ثمة استحكامات أو مدفعية أو مهندسون ، ولا يتجاوز أسطولها الرابض في مرفأ السويس ثمانية وعشرين مركبا حربيا زوّد كل منها بأربعة مجانيق صدئة ، ويقوم عليها بحّارة لم يستخدموا البوصلة طوال حياتهم كلها ، كما يشير إلى أن ميناء الإسكندرية خال من أية حصون وليس فيه غير أربعة مدافع صالحة ، وليس بين جنوده من يعرف كيف يصوّب مدفعه ، على حين أن حامية الثغر التي تبلغ الخمسمائة من الإنكشارية قد انخفض عددها إلى النصف ، أكثرهم من العمال الذين لا يجيدون غير شدّ أنفاس النرجيلة . تُرى أية أحلام بالظفر وأية أطماع يسيرة المنال هيّأها هذا التحريض السافر في ذهن الضابط بونابرت المغامر حين طالع كتاب ڤولني ؟ .

ولا نجد بكتاب ڤولني ما يمكن مقارنته باللوحات الريفية الخلابة التي رسمها ساڤاري في «رسائله» حتى إننا لا نعثر في سائر بحوثه التي ضمّها كتاب رحلته على أكثر من وصفين أحدهما للقاهرة والآخر للإسكندرية خاليين من أي إطراء ، فما أكثر ما يحذّر الزائر الأوروبي حين تطأ قدماه أرض مصر من أمور يراها شائنة . وقد وجد في المصريين شعبا أسمر ضامر الجسد حافي القدمين لا يملك الواحد منهم سوى قميص أزرق يشدّه إلى وسطه بحزام أحمر ، بل إنه أحس في لغتهم جَرْساً بربريا وفي صوتهم نبرات حلقية غليظة تؤذي سمعه المرهف . وما نظننا نراه كان يحلم بأن يرى على أرض مصر وجوها حليقة كما يرى في أوروبا ، وهذا لا شك هو ما جعله يُشْده وهو يتطلع إلى الوجوه الملتحية بشواربها السمراء وقد لفحتها الشمس والرؤوس الصلعاء وقد تُوّجت بالعمائم ، والثياب الواسعة المنسدلة من الأكتاف إلى أخمص القدمين ولا تبرز منها تقاسيم الجسم . كذلك عاف الأسواق التي تكدّست فيها أكداس البلح والرغفان المنبطحة وحشود الكلاب الضالة في الطرقات . ولم ير في سيدات مصر إلا أشباحا جائلة ملتفّة بعباءات فضفاضة ، ولولا العيون التي تنفذ من ثقوب البراقع ما فطن المرء إلى أنوثتهن . كما ضاق بالطرقات الضيقة التي لا تكتنفها طوارات وبالمساكن الخفيضة التي لا تتيح مشربياتها إلا ببصيص ضوء النهار أن ينفذ خلالها . لقد وجد أن الخيئة العامة بما تشير إليه من بؤس يكسو وجوه الناس وغموض يحجب ما في البيوت تثير في نفسه الاشمئزاز من ضراوة الطغاة ووطأة الاستبداد . وهكذا سجّلت الصور التي رسمها ڤولني للشرق هذا التكدس البشري وتلك الزركشة في ثياب ساكنيه ، وما يستاده الزائر من عطور أرجة وروائح عطنة ، وما يسمعه من صخب الباعة مختلطا بأذان الصلاة ، وكذا أنين الشحاذين ممتزجا بألحان ناياتهم المشدوخة .

وفي الحق إنه لم تتهيأ لڤولني قدرة ساڤاري على تلوين الصور التي رسمها للدلتا ، فأين صور ساڤاري البديعة من الوصف الجاف الذي جاء عنها على لسان ڤولني : « بيوت القرى مبنية من اللبن وكأنها أطلال متداعية . والدلتا سهل لا نهاية له ، يتبدّل شكله حسب المواسم ، فهو إما بحر راكد أو مستنقع موحل أو بساط أخضر أو حقل مغبر . وعلى مدى البصر من كل ناحية أفق ناء مشبع بالضباب يصيب العيون بالكلل والملل . . وأشجار مصر خشنة فظة تواكب بؤس الأكواخ التي تحجبها ولا توحي بغير الإهمال والفقر » . ويرسم ڤولني صورة رهيبة لبؤس الأهالي المصريين بعد وباء عام ١٧٨٣ ومجاعة ١٧٨٤ فيقول : « رأيت تحت جدران الإسكندرية القديمة بعض التعساء ملتفين بجثة ميت يتناهشون مع الكلاب بقاياه العفنة »!

على أن ڤولني لا يقف عند رسم هذه الصورة الكئيبة لمصر ، ولا يكتفي بالحكم عليها بأنها دولة أنهكتها الفوضى والتفسّخ السياسي والاجتماعي والعسكري ، بل إنه لا يرى خلاص مصر إلا في «تدخّل أوروبي » ينقذها من وهدتها : ولا يتورّع عن ترشيح فرنسا : « لكي تكون القوة الخارجية التي تبعث فيها الحياة بعد أن تعي ماضيها وتُشفيها من أسقامها الحاضرة وتهيئوها لمستقبل أفضل » . ولا يمكن أن يخفى على أحد ما وراء دعوته هذه من النوازع السياسية التي كانت تجعل فرنسا تطمع في الوثوب إلى موقع مصر الإستراتيجي للهيمنة على الطريق إلى الهند . فبعد ظهور هذا الكتاب بخمس سنوات في عام ١٧٩٢ قصد ڤولني جزيرة كورسيكا لاستزراع بعض النباتات الغريبة وتوطينها ، وتشاء الظروف أن يلتقي فيها بضابط شاب من

ضباط المدفعية يدعى بونابرت أخذ يستمع في شغف إلى ما رواه ڤولني عن مصر مما حفزه بعد لقراءة كتابه الذي قدّر فيه قوة حجج المؤلف وصفاء وضوحه ودقة وثائقه. وكان عهد الإرهاب الثوري قد ولّى وعُيّن ڤولني من حكومة المديرين «الديركتوار»(٧) أستاذا للتاريخ بمعهد المعلمين العالي(٨). وما إن استقر رأي نابليون على غزو مصر حتى عرض على ڤولني أن يصحبه إليها غير أنه اعتذر.

وعلى حين كان صغار ضباط الحملة الفرنسية يأنسون بقراءة «رسائل» ساڤاري كما قدّمنا كان كتاب ڤولني هو الكتاب الأثير بين أيدي قادة الجيش والعلماء، إذ كان لهم دليلا ممتازا وموجزا نفيسا للجغرافيا الاقتصادية والسياسية. ونستطيع القول بلغة العصر إن ڤولني كان جاسوسا من الطراز الأول، وهو ما يؤكده أنه لم يعرّض الحملة الفرنسية لأية خيبة أمل، إذ أنه لم يُجمّل الواقع في أعينها أو يخدعها بمعسول الحديث عن مصر. وإذا كان ساڤاري محل تقدير الشعراء والمؤرخين فإن ڤولني كان موضع احترام العسكريين والجغرافيين، سجّل الأول قصة رحلته في تفصيل كما أحسّها بأسلوب لا يباري وإن جاء منمّقا، بينما كتب الثاني دراسة واقعية موضوعية مجردة بأسلوب عار من كل زخرفة جامد صريح مدعّم بالحجج والبراهين. ولا يعني ذلك أن ڤولني لم يكشف عن موهبته كاتبا، فهو لم يكن مصوّرا بقدر ما كان رسّاما فذّا. والحق أن كلا من ساڤاري وڤولني قد أسهما بكتابيهما في جعل حضارة مصر كعبة يتسابق إلى السعي إليها الرحّالة والمفكرون والأدباء والفنانون، وهو ما أشاع في الرأي العام الفرنسي ترويجا وتأييدا لحملة نابليون التي صُوّرت وكأن الغرض منها اكتشاف منابع تلك الحضارة العريقة.

(٧) Directoire حكومة المديرين الخمسة التي حكمت فرنسا من ٢٦/١٠/١٧٩٥ إلى ٢٩/١١/١٧٩٩ بمساعدة مجلس الشيوخ ومجلس الخمسمائة

(٨) Ecole Normale





الومضة الأولي
لعلم المصريات



ڤيڤان دينون



بعد أن انتُخب الجنرال بونابرت عضوا بالمعهد العلمي القومي خطر بباله اختيار نخبة من العلماء والباحثين والفنانين والدارسين لمرافقته في حملته إلى مصر ليعهد إليهم بمهمة تسجيل واقع البلاد وحضارتها السابقة ومن ثم النهوض بها، فطلب من عالم الكيمياء برتوليه أن يختار هؤلاء العلماء من بين أساتذة المعاهد والجامعات. وكان المشروع الذي تحرك من أجله إلى مصر وإن أحكم إخفاءه هو شقّ قناة السويس وفتح الطريق إلى الهند. ولكي يتجنّب برتوليه إثارة شكوك الإنجليز على أية صورة تعمّد عدم الإشارة صراحة إلى المشروع. وكان عالم الهندسة والطبيعة مُونْج الذي صاحب بونابرت أثناء حملة إيطاليا ما يزال على وفائه فقبل الاشتراك في المهمّة. هذا إلى عدد آخر يربو على مائة عالم انخرطوا طواعية في هذه الزمرة إيمانا منهم بكفاية القائد العام وإعجابا بفكرة هذا المشروع الجريء دون أن يحاولوا معرفة تفاصيله، مكتفين بأنهم سيبحرون من ميناء طولون وطيف نابليون يظلّ عليهم، حتى إن حماسة عالم الرياضة فورييه الذي كتب مقدمة كتاب «وصف مصر» لم تتضاءل وهو يترك مكانه العلمي في مدرسة «البوليتكنيك» دون أن يعرف بالتحديد أين هو ذاهب ودون أن يتبيّن بدقة المهمة التي سيؤديها.

وكان هدف الحملة قد بدأ يذيع عندما وصل نابليون التماس من رجل في الخمسين من عمره للمشاركة فيها هو الفنان المصوّر الأديب البارون دومنيك ڤيڤان دينون. وكان دينون شخصية مرحة جذّابة لا يدع متعة إلا اقتنصها فعاش حياة مترعة بالرفاهية، كما كان من أشراف البلاد الذين يحق لهم حضور مراسم استيقاظ الملك لويس الخامس عشر[9]، وكان أثيرا عنده ومحدّثه الذي يؤنس وحشته على نحو ما كانت تفعل شهر زاد مع مولاها شهريار وإن كان أكثر جنوحا إلى الفحش. كما بات بالمثل أثيرا لدى ڤولتير الذي كان دينون ينظر إليه نظرته إلى ملك من الملوك، وما زال يلحّ عليه حتى وافق على أن يصوّره فأبدع له تلك اللوحة المعروفة باسم «وجبة الغداء في ڤيرني». وقد أعانته موهبته الفائقة في الرسم وروحه المرحة وحيويته ودماثة خلقه على النجاح السريع في ساحتي الآداب والفنون، وإلى النفاذ إلى أرقى المنتديات التي بات فيها طلبة النساء وخاصة الممثلات اللاتي التففن حوله بالحنان والإغواء حتى كتب لهن مسرحية مُثّلت على مسرح الكوميدي فرانسيز وإن لم تلق نجاحا كبيرا، كما رشّحه نبوغه في الرسم لتسجيل صورة للمركيزة مدام ده بومپادور عشيقة الملك. ولم يلبث أن عيّن بعد ذلك سكرتيرا بسفارات فرنسا في بطرسبرج ثم في ستوكهلم ونابلي. وقد انتخب عام ١٧٨٧ عضوا بأكاديمية الفنون الجميلة بوصفه فنانا متعدّد المواهب. وما كادت الثورة تنشب حتى بات الخطر يهدّد حياته لولا صداقته للرسام داڤيد التي

(٩) عندما كان يحين وقت نهوض الملك الشمس لويس ١٤ في الصباح من فراشه مطلاً على الوجود من حوله كانت الطقوس التي تصحب يقظة الملك Lever du roi لا تقل شأنا وإبهارا عن طقوس شروق الشمس، فإذا جمهرة من الأشراف والأتباع قد هبّوا إلى حجرة النوم الملكية مع الثامنة وهي موعد يقظته يبري كل صاحبه فيما يقدم للملك مما هو في حاجة إليه بعد أن خلع عنه رداء النوم وتأهب ليأخذ زينته ويرتدي ثيابه الملكية. ومع العاشرة مساء تكون الطقوس نفسها أو قريبة منها على أضواء الشموع الذهبية الخافتة لتوديع الملك الشمس وهو يأوي إلى فراشه ويغيب عن حياتهم Coucher du roi. وكانت الحياة اليومية للملك لا تخلو في جميع مراحلها من طقوس لا ينقطع حبلها، فكانت كل ساعة تخصّص لمناسبة بعينها بما تضمّ من لقاءات واجتماعات تتنوّع شخوصها وأزياؤها. وقد ظلت هذه الطقوس تأخذ مجراها في عهود خلفائه [م. د. م. ث].

جنّبت عنقه نصل المقصلة تحت حكم الإرهاب، فعهد إليه دافيد بإعداد رسوم «الأزياء الجمهورية» الجديدة التي كلّفه روبسبيير بتصميمها لطبعها بطريقة الحفر على الحجر.

وكان دينون قد التقى في عام ١٧٩٧ في حفل راقص عند تاليران بجنرال شاب سمعه يطلب كوبا من عصير الليمون فناوله الكوب الذي كان بيده، فشكره الجنرال وتبادلا الحديث الذي كشف فيه دينون عن طلاوته المعهودة والتي لم تلبث بعد دقائق أن عقدت أواصر الصداقة بينه وبين بونابرت وزوجته جوزفين بوهارنيه حتى أصبح من المترددين الدائمين على صالون جوزفين. وفي العام التالي بينما كان في زيارتها فاجأته بسؤالها عما إذا كان يرغب في المشاركة في الحملة الفرنسية إلى مصر، وكان اختيار العلماء والفنانين والمرافقين للحملة قد تم والأسطول على وشك الإقلاع في ظرف بضعة أيام. وما لبث أن قبل عرضها حين اطمأن منها إلى أنه لن تكون هناك قيود على حرية حركته وبادر بإرسال التماسه إلى الجنرال(١٠).

(١٠) Anatole France: La Vie Litteraire. Le Baron Denon.

وما كادت قدماه تطآن أرض مصر في الإسكندرية حتى عكف على تسجيل كل ما وقعت عليه عيناه، وقد حمل حافظة أوراقه وعلّق نظارة الميدان على كتفه وأمسك أقلامه بيده وهو يركض بجواده متقدّما الصفوف حتى يجد متسعا من وقت يتيح له الرسم قبل وصول الجنود، محاولا ترسيخ مضمون مؤلفات سافاري وفولني التي لم تفارقه بتسجيلها تصويراً. وقد كان أول انطباع له عن الإسكندرية أنها مدينة حزينة، بل إنه حين وقف عند عمود السواري - المنسوب خطأ إلى بومبي بينما يُعزى في الحق إلى الإمبراطور دقلديانوس - رآه أقل عظمة مما بلغه من شهرة. واتجهت الحملة بعد وقت قصير صوب القاهرة عن طريق النيل دون أن يصحبها دينون الذي لم يرها إلا بعد شهرين ونصف، إذ كان الجنرال مينو قد جُرح أثناء القتال في الإسكندرية فعهد إليه نابليون بتنظيم سلطة الاحتلال في رشيد والضرب على أيدي الأهالي المصريين العصاة، فطلب مينو من صديقه دينون مصاحبته. وبعد رحلة بحرية منهكة من الإسكندرية إلى رشيد أصيب فيها دينون بدوار البحر وصلوا إلى فرع رشيد، واشترك دينون في حملات التأديب ضد قرى الدلتا المتمرّدة التي كان أهلوها لا يكفّون عن مهاجمة المراكب المحمّلة بالمؤن والذخائر المتجهة إلى القاهرة. وقد أتاحت له هذه المهمة تسجيل صور المشاهد الريفية وملامح الأهالي النمطية كما أتاح له وجوده في رشيد أيضا المشاركة في معركة أبي قير. وبعد تأمين الدلتا اتجه صوب القاهرة التي ما كاد يصل على بعد عشرة فراسخ منها حتى تبدّت له «الأهرام وقد اخترقت الأفق» على حدّ قوله.

وكان نابليون بعد هزيمة المماليك بقيادة مراد بك ودخوله القاهرة ظافرا قد أنشأ المعهد العلمي المصري في ٢٠ أغسطس ١٧٩٨، ولم يكد دينون يصل إلى القاهرة في ٢٢ سبتمبر ليتولى منصبه عضوا في المجمع حتى عرف بتشكيل نابليون لسريّة قوامها مائتان من الجنود لحراسة ثلاثمائة من العلماء الذين يتحرّقون شوقا لزيارة أهرام الجيزة فانضم دينون إلى فريق العلماء الذين أمضوا الليل في قصر مراد بك بالجيزة ووصلوا إلى الأهرام بعد ظهر اليوم التالي. ولم تستغرق الزيارة كلها أكثر من ساعتين مكث خلالها دينون نصف ساعة داخل الهرم الأكبر وخرج منه منهكا فمرّ مرورا عابرا بأبي الهول. وفي طريق العودة نراه يخاطر بنفسه فيتجوّل في دروب القاهرة وأزقتها ليصوّر حي الأزبكية الذي اتخذ القائد العام للحملة مقرّه في أحد القصور المقامة على ضفاف بركته التي تغمرها مياه الفيضان فتحلو بها النزهة في القوارب ليلا تحت ضوء القمر. ويمضي يصوّر القلعة



وأضرحة المماليك مشغولا عن كل ما حوله حتى يفاجأ باندلاع ثورة القاهرة. ولقد شغل التصوير دينون أكثر مما تشغله أعمال المجمع العلمي، إذ كانت حيويته المتدفّقة وحساسيته الفنية الفياضة تحولان بينه وبين الالتزام بحضور جلسات جهابذة المجمع ومشاوراتهم الطويلة، فرُبَّ مشهد على الطريق العام أو سحنة بدوي أو أطلال معبد أو مئذنة مسجد تشدّه أكثر مما تشدّه مذكّرة فنية عن الرّي أو الزراعة، فضلا عن غيبته المتصلة عن القاهرة سواء في الدلتا أم في مصر العليا. ولا يعني هذا أنه لم يشارك في أبحاث المجمع على الإطلاق فلقد أعدّ بحثا وافيا بتكليف من المجمع عن بعض أعمدة قديمة عُثر عليها ملقاة إلى جوار سور قناطر المياه، بيد أنه لم يدع الفرصة تفلته خلال هذا البحث كي يعدّ رسومه عن قناطر المياه وأضرحة الخلفاء وحيّ مصر القديمة وبولاق وحديقة المجمع العلمي وإحدى غارات البدو.

وكانت ثمة فكرة مسيطرة عليه تراوده ولا يستطيع منها فكاكا هي الاتجاه إلى الجنوب، فكان لا يفتأ يعلن عن رغبته العارمة لزيارة آثار مصر العليا مبرّرا ذلك بأنه لم يغادر باريس كي يقرّ بالقاهرة. ولم تلبث أن سنحت له الفرصة حين عهد بونابرت إلى الجنرال دسيه بغزو الصعيد فأذن لدينون بمرافقة الحملة. وكانت معاملة الضباط والجنود له في مبدأ الأمر فظة غير لائقة، إذ لم يكن العلماء يحظون باحترام رجال الجيش، وكانت هيئة أركان الحرب تغار منهم لما يتمتعون به من عطف القائد العام وتقريبه لهم ولإغداقه الأموال الضخمة على أبحاثهم؛ كما كانوا ضحية ذلك العداء التقليدي بين المدنيين والعسكريين الذين كانوا يبرمون بهم ويرون في وجودهم عبئا ثقيلا عليهم. وسرعان ما تهاوى حكم رجال الجيش المسبق أمام روح دينون المرحة الجذابة وبساطته وشجاعته التي كانت مضرب الأمثال، وغدت العلاقة بين الفنان والضباط والجنود عميقة المودة شديدة الصفاء. ومضى دينون في إنجاز الشطر الأهم من مهمته يستطلع ويسبق غيره إلى مشاهدة شتّى المعالم ويحسن التأمل ولا يشتط في الوصف والتقييم وهو يرتاد أرضا ظل الغموض يكتنفها أكثر من ألفي سنة. فمنذ هيرودوت صعد الرحّالة في النيل لا يجرؤون على مغادرة مراكبهم والإبعاد في الصحراء إلا بضع ساعات يشاهدون خلالها الآثار عجلين، على العكس من دينون الذي كان يبعد في الصحراء وقتا طويلا في صحبة الجند بعد أن اعتاد حياتهم الخشنة واستمرأها.

ومرّ اللواء الواحد والعشرون الذي التحق دينون به بالمنيا ثم ملّوي. ولم تلق أنتينوپوليس على الضفة الشرقية اهتمامه إذ لم يكن يحفل بما شيّده الإمبراطور هادريانوس بمصر، غير أن هرموپوليس على الضفة الغربية ما لبثت أن حظيت بانتباهه برواقها الذي زالت معالمه اليوم فصاح هاتفا وقد ملكه الإعجاب حين تطلّع لأول وهلة إلى الطراز الفرعوني المعماري: «ما أظن الإغريق أتوا بجديد، فليس ثمة أبدع مما أراه، كما أنه ليس ثمة أبسط ولا أدق من تلك الخطوط القليلة التي يتألف منها هذا المعمار. فما أخذ المصريون شيئا عن غيرهم من الأمم، وما زحموا خطوطهم الأساسية بزخارف لا ضرورة لها بالغين بذلك ذروة الدقة والبساطة، فلخطوطهم قدسيتها. وما يبدو للناظر عن قرب من إفراط في الزخارف سرعان ما يتلاشى على البُعد، فلا يجد بين يديه غير الصورة الحقة المجردة من الحشو. وما أجدرنا أن نطرح جانبا القول الشائع بأن العمارة المصرية كانت تمثل الفن المعماري في طفولته، بل هي في الحق النموذج الأصلي له».

وإذا دينون يرسم تخطيطا أوّليا لرواق يضم إليه وصفا لتيجان أعمدته الضخمة وقواعدها النحيلة. ويقف مشدوها أمام جمال الخطوط الرئيسة وكمال التكوين المعماري والاستخدام الرهيف للزخارف التي تُثري المبنى دون طغيان على البساطة التي تُفيض عليه العظمة. وكانت هذه أولى مشاهدات هذا الفنان للفن المصري القديم فشُغل به وانكفأ عليه على الرغم من قلة الطعام الذي يتناوله، وعلى الرغم من رقاده الخشن في المعسكرات، وعلى الرغم من امتطاء جواده ما بين اثنتي عشرة وست عشرة ساعة يوميا، وعلى الرغم من أن ريح الصحراء قد أكدّت جفونه، وعلى الرغم من أن عينيه الملتهبتين أصبحتا لا تريان في وضوح لما غشيهما من دماء.

وكان على ذلك اللواء مواصلة التقدم جنوبا لملاحقة المماليك، فمرّوا بمنفلوط وأسيوط ثم سوهاج حيث رسم دينون ديريْ الأقباط الشهيرين الأحمر والأبيض إلى أن بلغوا جرجا. وهنا استقر اللواء ثلاثة أسابيع في انتظار السفن الحاملة للعتاد والتموين بما في ذلك الأحذية التي كانوا يفتقدونها. وبعد الالتحام في عديد من المعارك وصل الجيش إلى دندرة حيث معبد حتحور الذي أوحى للفنان ببضع صفحات نابضة بالحماسة للفن المصري العملاق مبيّنا كيف خضع النحت والتصوير لفن العمارة المبكّر. وهنا يقع دينون في خطأ من أخطائه القليلة، فلم يكن معبد حتحور مبكّرا كما قال إذ قد شُيِّد بآخرة على عهد البطالمة، وإن كان لدينون عذره في التردّي في هذه الهفوة لأن الحروف الهيروغليفيّة لم تكن قد فُكّت رموزها بعد حتى يستطيع تحديد تاريخ هذا المعبد أو غيره. وقد خصّص دينون لدندرة ثلاث لوحات جميلة في أطلسه. والأمر الغريب أن زملاءه من العسكريين بدؤوا يشاركونه هذا الإعجاب فإذا أحدهم يقول: «منذ وطئت قدماي أرض مصر خاب ظني واستولت على الكآبة وانتابني السأم، غير أن ما شهدته في دندره قد ردّ عليّ قواي وذهب بكل متاعبي». وحتى قائد اللواء نفسه الجنرال بيار قد تلبّث وحده عند سقف المعبد وقت الغروب برفقة دينون ليتأمل في إعجاب ودهشة النقش الغائر المعروف باسم نقش البروج السماوية «الزودياك» والمحفوظ اليوم بمتحف اللوفر.

وبعد بضعة أيام يصل الجيش إلى الضفة الغربية من طيبة، تلك المدينة النائية التي تضنّ الأزمان بالإفصاح عما تخبئه بين طيّاتها من روائع. ولهذا كان من العسير على الخيال أن يستشفّ ما وراء حجبها، فبدت كالشّبح المهيب تخور معه قوى المشاهد، حتى إن جنود الحملة عندما قاربوا أطلالها ملكتهم الخشية فإذا هم مبهورين بها فتنطلق أيديهم مصفّقة، ثم إذا هم دون وعي يؤدون التحية العسكرية على دقّ الطبول، وكأنهم ببلوغهم هذه الغاية الجليلة قد انتهى بهم مطاف الحملة.

وسرعان ما بادر دينون بوضع مخطّط لما وقع عليه طرفه وكأنه يخشى أن يفلته هذا المشهد، مشهد طيبه. واستجاب له الجنود يعاونونه فيما أخذ فيه، فمدّوا سيقانهم ليجعلوا منها مناضد يتكىء عليها في رسمه، وتحلّقوا حوله ليظلّوه ويدفعوا عنه وهج الشمس، كي ييسّروا له أن يمضي في رسم ما يرسم ليُمتع به القراء بعدُ بعظمة طيبه، فأحسّ الزهو والفخار لمشاركة الجند إياه هذا الشعور المرهف ولما قدّموه له من عون صادق.

على أن الجنرال دسّيه كان عجِلا فلم يُمهل دينون كثيرا في طيبه، وأخذت القوات تجوس خلال أطلال الضفة الغربية متّجهة إلى أرمنت وواصلت زحفها نحو الجنوب حتى بلغت إسنا التي حرّكت في نفس دينون شعورا جارفا بالإعجاب، ثم هيراكونبوليس [الكوم الأحمر الآن

أمام الكاب بجوار إدفو] حيث يقدم لنا دينون صورة حية لنفسه وهو واقف أمام البوابة المتهدمة في زي مهترئ وقبعة ممزقة وحذاء مثقوب برفقة خادمه النوبي ونوقه وجواده وحماره وكرسيه المطوي . وينتقل دينون مع الجيش إلى إدفو حتى يبلغوا أسوان وقد أبلى الحصى أحذية الجند فلفوا أقدامهم بما بقي لهم من أسمال ثيابهم الداخلية ، وهم يتهاوون فوق الرمال الملتهبة ينهكهم الجوع ويضنيهم الظمأ .

وما يكاد الجيش يصل إلى أسوان حتى ينكفئ دينون على رسم شلالاتها ويخلو إلى تسجيل مشاهد النوبة الريفية ، ويعبر الجيش النيل فوق القوارب التي خلفها المماليك ، ويسكن دينون مع الجنرال بيار في أحد المنازل فيخلد إلى الراحة بعد أن قضى أسابيع قلقة تحت ظروف العيش القاسية في المخيمات ، وتصبح جزيرة إلفنتين الخضراء الخافقة بالزهور « بيته الريفي » حيث المتعة والتأمل والدراسة ، فلم يبق فيها حجر إلا توقف عنده ولا صخرة إلا أمعن النظر فيها . أما جزيرة فيله فكانت عصية منيعة على الفرنسيين إذ دافع عنها الأهالي بسهامهم ورماحهم وبنادقهم ، وكان لا مفر أمام الجيش الفرنسي من زحزحتهم عنها برصاص الرشاشات بعد حصار دام خمسة أيام .

وبعد أن استقر الجيش بأسوان ثلاثة أسابيع وتخلص من مراد بك ومماليكه الذين انسحبوا إلى جنوب الشلالات قفل الجيش راجعا في ٢١ فبراير ١٧٩٩ . ومنذ تلك اللحظة لم يعد دينون يصحب الجنود ، فاعتلى مراكب الأسطول النهري وأخذ وهو على ظهرها يرسم تخطيطا أوليا لمعبد كوم أمبو ، لكنه إلى هذا شارك في عدة مناوشات عسكرية في منطقة طيبة التي تأمل فيها معبد الكرنك وأخذ يسائل نفسه أقصرا هذا أم معبدا ويتمتم مذهولا : « أي رتابة هنا ، وأية حكمة تبعث على الأسى ، فإن ما كان من هؤلاء الذين شيدوا هذه الصروح يملؤني هلعا ، فهذه الآثار بكثرتها تثقل ذهني وتبعث الجمود في أطرافي »[١١] . وفي الحق إن دينون لم يبلغ بفهمه كنه هذه الطلسمات والرموز التي تتخلل الأشكال المنحوتة فجاء فهمه لها خاطئا ولم يقرب من إدراك خفايا الفن المصري القديم .

(١١) Vivan Denon: Voyage Dans La Basse et la Haute Égypte.

وواصل دينون مسيرته مع الجيش في طريق العودة مارا بقنا وفيها التقى بالمهندس جيرار عضو المجمع العلمي ومعه أعضاء ثمانية من لجنة الفنون ، مما أتاح له الفرصة في أن يتدارس معهم شيئا عن الكرنك والأقصر وإسنا وإدفو ، وأن يزور وادي الملوك زيارة خاطفة نظرا لكثرة المناوشات التي كانت تقع بين الجنود والأهالي ، وإذا بالنفير لامتطاء الخيل يعجله وهو في غرف مقبرة رمسيس الثالث يتأمل رسوم الأسلحة والتروس والسهام والجعب والقماطر والسرر المنبسطة والمطوية والكراسي والموائد . وكانت ثمة لوحة قد اجتذبته لفتاة في ثوب أبيض تعزف على قيثارة بأحد عشر وترا . وهنا سأل نفسه كيف له أن يترك هذه الكنوز دون أن يرسمها، ولم يلبث أن استماح القائد لإمهاله خمس عشرة دقيقة ، فسخا القائد ومنحه عشرين دقيقة . ومضى في المقبرة يصحبه جنديان يقوده أحدهما ويحمل له الآخر شمعة تضيء ما يتوق إلى رسمه . وبينما هو يخطو في المقبرة على غير هدى يلتقط ما تقع عليه يده من مشاجب وتماثيل جنائزية وما دق من أدوات إذا هو يعثر بقدم مومياء وصفها بقوله : « يخيل إلي أنها كانت لفتاة في مقتبل العمر رشيقة رقيقة مكتملة البنيان ، فإن إبهامها المنتصب وخنصرها المستوي وبنصرها الناهض وانحناءتها الرهيفة ، هذه كلها تنبئ عن فتاة من أسرة رفيعة لم تحف قدماها من عناء السير ولم تحز فيها خيوط

لوحة (٣٤) دينون : مدخل الهرم الأكبر بالجيزة

لوحة (٣٠) دينون: منظر القاهرة من ميدان الأزبكية وقد غمرته مياه الفيضان. «وميدان الأزبكية هو أكبر ميادين القاهرة، تفتكر مبانيه إلى التناسق وتجرى فيه على مدار السنة تظاهرتان، أولاهما حين تغمره مياه النيل أثناء موسم الفيضان، والثانية حين تنحسر هذه المياه لتخلف حديقة جميلة خضراء. وقد سجلت هنا التظاهرة الأولى حيث يحتشد السكان من مختلف الطبقات للاحتفال بهذه المناسبة، فيتحول الميدان إلى بحيرة فسيحة مكتظة بالقوارب المضاءة التي يتنزه الناس على سطحها ناعمين بهدوء الليل وجمال الطقس، ويبدو قصر الألفي بك الذي حوله إلى الفندق مضاء بالمشاعل وقد غدا أثرا تاريخيا بعد أن أقام به بونابرت أثناء وجوده بمصر».

فيفان دينون.

نعل خشن. كما تتجلى أغذيها المطلية بالحناء على نحو ما تفعل نساء مصر اليوم حين يطلين أظافرهن وأكفهن وأقدامهن»، ويشيد إعجابه بمشهد التقدم ويثير فيه شاعريته، فإذا هو يمسك بقلمه ليرسمها. وهذه القدم كما سنرى، هي التي أوحت فيما بعد إلى تيوفيل جوتييه بأن يؤلف قصته المعروفة «قدم المومياء».

ولقد خالجت دينون شعور بالقلق وقلة الرضا وإذا هو يقول متصححا عن ذلك: «لقد طبعتني إقامتي العابرة بطبيعة تمزيج من اللهفة ونفاد الصبر والحماس والغضب والإثارة والإنهاك...» فهذه اللحظات المعدودة العجلة في أهم مناطق مصر العليا ما كانت لتتيح له أن يحقق ما كان يخطر بخاطره ويحسه بوجدانه، غير أنه أتيح له قضاء أسابيع ثلاثة في هذا الموقع مثلما حدث في أسوان لكان أصدق حكما وأكثر استيعابا. ولكن لواء الجنرال بليار كان على أهبة الرحيل إلى قنا على أن يعود مرة أخرى لطرد الأهالي المتمردين من قرية نقرة والاحتفاظ بشيوخهم رهائن. على أن العمليات العسكرية لم تحقق أغراضها جميعا إذ نجح فريق من الأهالي في الفرار إلى الصحراء، فأشعل الجيش النار أمام الكهوف والمغارات لتمتلئ دخانا فتحمل من بقي فيها على الخروج ثم سد الجيش المداخل بالمتاريس، ولكنه لم يقع إلا على ثلاثة عشرة وبعض من النساء والأطفال. ثم بدأت المفاوضات لتسليم الشيوخ فاغتنم دينون الهدنة ليتعرف على ما في الجبانة القديمة في جوف الجبل. ولقد بهت عند رؤيته ووجد سحرا وعجبا في ذلك

الفن الجديد بمقابر الأشراف من لوحات مترشة صغيرة لمناظر طبيعية قد تغيرت فيها الوضعات الخامدة المحاب التي تزدان بها المقابر الملكية فبدت هنا طبيعية ترف سلاسة، كما بدت مجموعات الشخوص محفورة وفق قواعد المنظور حتى غار أشد الغور بما جعله يعدل على رأيه الأول بأن المعادن وحدها هي التي تتقبل مثل هذا الحفر الغائر. كما هزته الحيوية الطاغية والبراعة الطبيعية التي تجلت في هذه المشاهد الجدارية فانبرى يسجل في حماس ولهفة تلك المشاهد الطريفة للمباهج الشعبية من ألعاب وموسيقى ورقص، بعد أن أدرك الفروق بين الأسلوب الكهنوتي التقليدي بمقابر الملوك وبين الأسلوب اللطيف الرائق المتحرر بمقابر الأشراف. وقد عهد القائد إلى دينون، وكان يثق بلباقته إذ كان دبلوماسيا سابقا، أن يفاوض الأهالي في تسليم الشيوخ. ولكنه آثر ألا يتعجل الأمور وعمد إلى التسويف والتأجيل حتى يفرغ من جولاته ورسومه واضعا مهارته الدبلوماسية في خدمة أهدافه الأركيولوجية. فمضى يزجي في انباحثات إلى أن تم له اكتشاف مدينة هابو، وما إن انتهى من هذه المهمة حتى أقلع إلى القاهرة بعد رحلة استغرقت من ديسمبر ١٧٩٨ إلى يوليه ١٧٩٩ في مصر العليا.

وما كاد دينون يصل إلى القاهرة حتى راح أعضاء المجمع الذين لم تكن الفرصة قد واتتهم بعد لزيارة الصعيد يمطرونه بوابل من الأسئلة، فبسط لوحاته وأوراقه على مائدة المجمع ليفرح زملائه

المشدوهين: «هذه رسوم رسمتُ كثيرة منها على رُكْبتي وأنا جالس، وسائرها وأنا على صهوة جوادي، ولم يكن لي أن أتم إحداها على غير هذا الوجه، إذ أنني خلال عام كامل لم أجد منضدة سويّة أستطيع أن استخدمها لأرسم عليها»[١٢]. فلقد كان دينون يخطّط رسومه تحت وابل نيران المماليك وهو هادئ الأعصاب كما لو كان يرسمها في هدأة على منضدة في مرسمه، مبدعا لنا رسوما تلقائية واقعية بسيطة صريحة قد تكون أشد إيحاء من الكثير من اللوحات الكبيرة وإن لم ترق من ناحية الأسلوب الفني إلى مستوى اللوحات التصويرية العظمى. وهي إن افتقدت الدقة التامة التي نلمسها في كتاب «وصف مصر» إلا أنها تتسم بخفة الروح النابضة، إذ لم يبال صاحبها كثيرا بالتسجيل الأركيولوجي الصارم أو بالخلقة والادعاء. على أن دينون لم يكن رساما فحسب بل كان كاتبا أديبا كذلك، فهو لم يكتف بتزويدنا بشروح مسهبة للوحاته المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو سواه[١٣] والتي رسمها من إملاء لوحاته التخطيطية بل هو قد ألف كتابا لجولاته ومغامراته هو «رحلة في مصر السفلى والعليا خلال عمليات الجنرال بونابرت الحربية»[١٤]، زوّده بأطلس شامل من الرسوم في عام ١٨٠٢ (لوحات من ٣٤ إلى ٩٢).

ولقد نجح هذا الكتاب المواكب لوجود علماء الحملة الفرنسية في أن يقدم لأوروبا صورة أمينة صادقة لمصر في نهاية القرن الثامن عشر قبل ظهور الجزء الأول من كتاب «وصف مصر» ببضعة أعوام، كما تقدم رحلة دينون بمصر التي استوعبت ثلاثة عشر شهرا عطاء أكثر سخاء ونفعا مما سبقها من مطبوعات فرنسية أو إنجليزية. وما من شك في أن صوره المطبوعة بطريقة الحفر لمصر أشدّ إتقانا من سائر الصور المطبوعة التي سبقته والتي كان يتشدّق بها رسّاموها في نهاية القرن الثامن عشر. كما أن لوحته الأدبية التي وصف بها مصر جاءت أكثر شمولا من لوحة فولني وأشد موضوعية من لوحة سافاري. ولم يقصر دينون تسجيلاته على ما شاهده في البلاد من آثار وعادات وتقاليد بل قدّم لنا صورا لأروع لحظات المعارك خلال الحملة. وهكذا أدّى دينون من بين أعضاء لجنة العلوم والفنون في جيش الشرق دورا ريادياً فضلا عن تفوّقه عليهم بميزة أخرى، إذ كانوا علماء فحسب بينما كان هو كاتبا وفنانا أيضا. غير أنه لابد من الاعتراف بأن تصاويره كانت تفتقر إلى الدقة التسجيلية التي يلتزمها الأركيولوجيون، فلقد حرمته العجلة التي أحاطت به وسط حصار الطلقات النارية أن يقتفي الأثر ويحاكي تفاصيله المميزة.

وإلى جوار رسومه عن مصر الفرعونية زوّدنا برسوم شتى لمصر القبطية والإسلامية والعادات والتقاليد المصرية. فقد صوّر أضرحة الولاة والأولياء وسلاطين المماليك والمساجد والمشاهد المألوفة في طرق القاهرة ومواكب الجنازات والأعياد ومجالس الشيوخ ومشاهد المعارك والمناظر الرعوية التي تنتظم الفلاحين والجمال والمراكب ذات الأشرعة المنسابة فوق مياه النيل والعوالم والغوازي المتبرّجات، كما صوّر المماليك في شكّة القتال وبزّة المراسم، إلى جانب مختلف الأزياء وتصفيفات الشعر، ولا سيما رسومه لوجوه الرهبان اليونان والقسس الأقباط والتجار اليهود: فلم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا بسطها أمام عيوننا. ولا مراء أن كتاب دينون هو أشمل مجموعة إيقونوغرافية[١٥] وأشهر حصيلة من الصور المطبوعة بطريقة الحفر عن مصر عرفتها أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر.

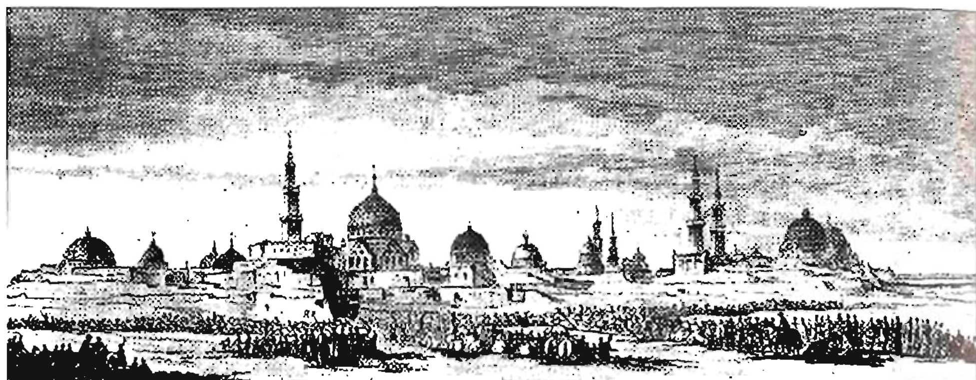
(١٢) المرجع السابق نفسه

(١٣) Engraving فن التصميمات المطبوعة هو فن الطباعة اليدوية بواسطة الحجر أو بواسطة الشاشة الحريرية أو الجلد، أو هو الطباعة بتقنة حفر الرسوم على الخشب أو خربشتها بسنّ الإبرة على الرقائق المعدنية Etching. ولكي تُتّخذ منها صورة مطبوعة تُمرّر الأسطوانة المُشبعة بالحبر على اللوح المحفور فيعلق الحبر بالسطح ونحصل على الصورة إما بواسطة السطوح الناتئة أو الخدوش الغائرة المُشبّعة بالحبر [المعجم الموسوعي لمصطلحات الثقافية م.م.م.ث].

(١٤) ثمة نسخة من الطبعة الأولى لهذا الكتاب بمكتبة المعهد الفرنسي للآثار بالقاهرة. وقد أعاد المعهد طبع هذا الكتاب عام ١٩٩٠.

(١٥) Iconography الإيقونوغرافية هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين. وهي أيضا كل ما يختص بموضوع فني مصوّر تصنيفاً ووصفاً [المعجم الموسوعي لمصطلحات الثقافية].





لوحة (٣٧) دينون . وادي مقابر الخلفاء



لوحة (٣٨) دينون . حديقة المجمع العلمي بالقاهرة .



لوحة (٣٩) دينون . غارة البدو قرب أسوار القاهرة مع شروق الشمس



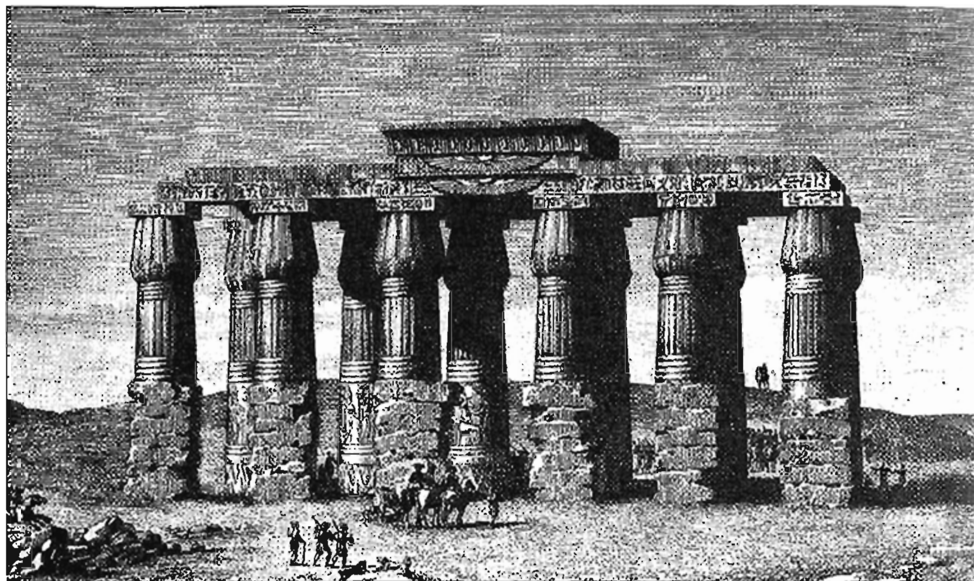
وعلى أية حال كان ڤيڤان دينون في هذا المضمار رائداً ، وكان إحساسه بدوره الطليعي هو الذي دفعه إلى نشر كتابه فيقول في مطلعه : «عندما غادرت الإسكندرية إلى فرنسا كان أعضاء المجمع العلمي ما يزالون بالقاهرة . وقد بقيت فترة طويلة وأنا أجهل ما إذا كانوا قد قاموا بالرحلة التي كان بونابرت قد أعدّها لزيارة الصعيد قبل رحيله ، إذ إن ظروف القتال كانت قد بدأت تهدد تحركات هذه النخبة من العلماء وتحول دون وصول تقاريرهم الخصيبة القيّمة إلى فرنسا . وبذلك وجدت نفسي الوحيد الذي جمع عددا كبيرا من الرسوم التي لم أصوّر فيها معالم مصر فحسب بل صوّرت فيها مشاهد بعض المعارك الهامة التي خاضتها الحملة ، ومن ثم لم أكن لأستطيع أن أحرم مواطني من ثمرات بحوثي وجهودي المضنية وإلا أكون قد ظلمتهم . من أجل هذا التزمتُ بنشرها» .

على أن النص الأدبي لدينون لم يرق إلى نفس المستوى الذي بلغته رسومه الفنية ، وقد اعتذر دينون عن ذلك فقال في صراحة : «كنت اعتزم في بادئ الأمر أن أسوق بضع ملاحظات نقدية عن الآثار ، وأن أناقش ما جاء به الرحالة من قبلي . ولقد استشرت بعض كبار الشخصيات لإضافة بعض الملاحظات العلمية إلى كل ما هو جدير بالانتباه مما قد صوّرته ، غير أنه ما كاد يبلغني أن المجمع العلمي قد قام برحلته وأن أعضاءه قد عادوا مزوّدين بغنيمة كبيرة من المعلومات ، وأن الدولة ستقوم مشكورة بالإنفاق على نشر موسوعة علمية نفيسة تتناول سائر النواحي ، حتى طرحت جانبا هذا المنهج الذي يمكن أن يقوم به غيري ممن هو خير مني» . فهو لم يشأ أن يسلب العلماء ما هم أحق به منه ، ومن ثم اختصر كتابه في تواضع فجعله يوميات للحملة وسرد للرحلة فحسب واستبعد جانبا كل ما خاطر بنفسه في سبيله .

على أنه لم يتهيأ لدينون الوقت كي يقدم تقريرا لهيئة المجمع مجتمعة عن نتائج رحلته ، فبعد عودة بونابرت من فلسطين أمره بأن يصحبه إلى الدلتا وطلب منه تسجيلا مصوّراً لمعركة أبي قير - التي انتصر فيها على الجيش التركي الذي نزل في أبي قير في ١١ يولية ١٧٩٩ بقيادة مصطفى باشا - بعد أن نالت رسومه لنصر العليا إعجابه . وعندها أدرك نابليون انتهاء مهمة دينون واقترح عليه أن يرافقه في رحلة العودة إلى فرنسا . وسرعان ما ظهرت ثمار رحلة دينون حين أمر القائد العام بناء على طلب العديد من أعضاء المجمع بتشكيل لجنتين متخصّصتين على وجه العجلة من العلماء والفنانين لتسجيل ورسم جميع آثار الصعيد على نحو موضوعي علمي دقيق ، أحدها برياسة فوريه والأخرى برياسة كوستاز ، خلّفتا القاهرة في ٢٠ أغسطس ١٧٩٩ أي قبل رحيل نابليون إلى فرنسا بثلاثة أيام مصطحبا معه مونج وبرتوليه .

تلك كان مغامرة ڤيڤان دينون على أرض مصر التي أزاح بها الستار لأول مرة لفرنسا ثم لأوروبا كلها عن روائع الحضارة الفرعونية ، وبلغ ما قدّمه للعالم من الرسوم المطبوعة ما ينيف عن ثلاثمائة وخمسة وعشرين رسما . وقد عاش دينون شيخوخته الباسمة إلى آخر أيامه في داره الأنيقة بطريق «مرْسَى ڤولتير» المطلّة على نهر السين وبين يديه مقتنياته العجيبة ، ومنها قبضة من رفات إلويز ، وشعيرات شهباء من شارب هنري الرابع ، وعظمة من عظام موليير وأخرى من عظام لافونتين ، وضرس من أضراس ڤولتير ، وقطرة دم من دماء نابليون راعيه الجليل(١٦) .

(١٦) M. Henri Gauthier: Vivain Denon en Egypte.

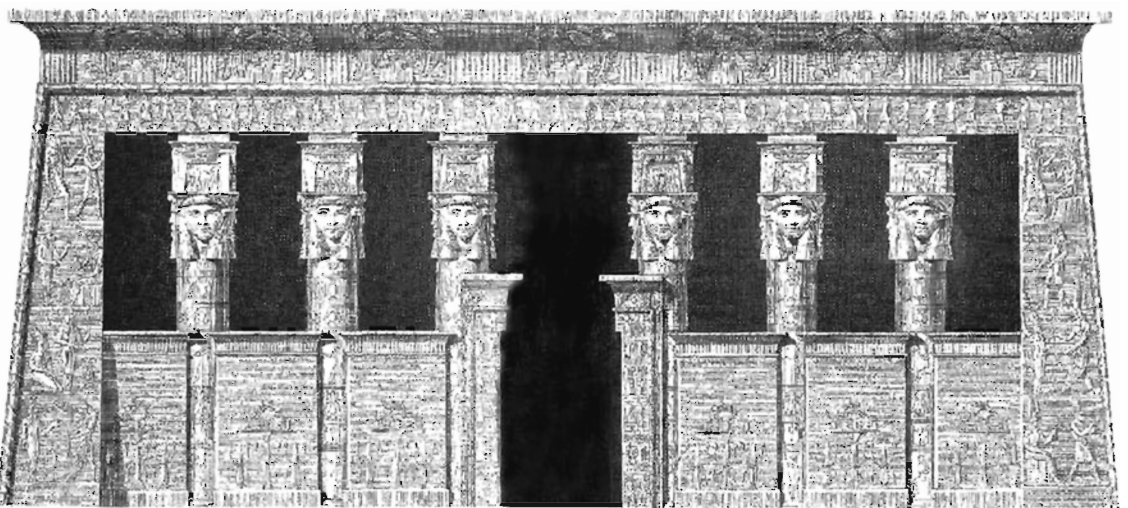


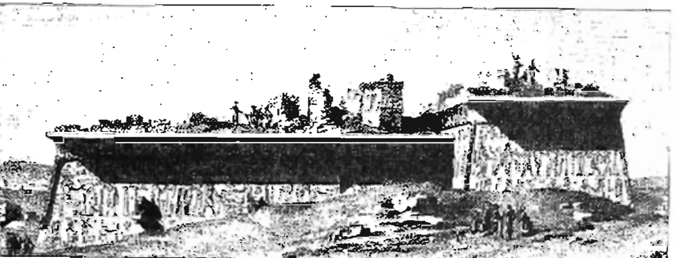
لوحة (٤٠) دينون . أطلال معبد هرموبوليس .



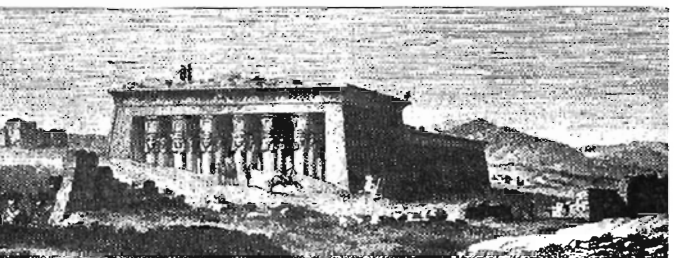
لوحة (٤١) دينون . أحد أحياء مدينة جرجا .

لوحة (٤٤) دينون . مدخل
معبد دندرة



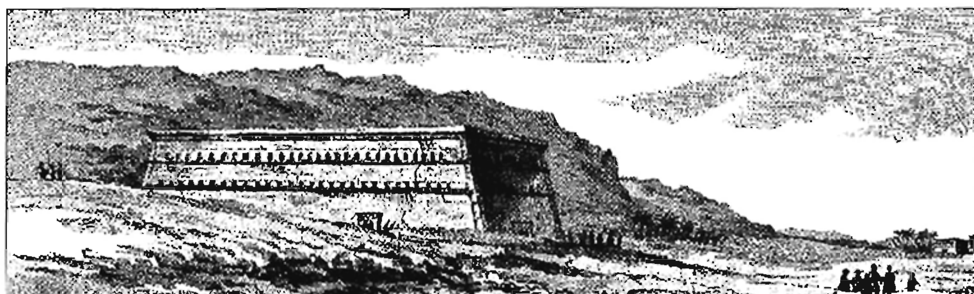


لوحة (٤٣) دينون . الجزء الجنوبي من معبد دندرة

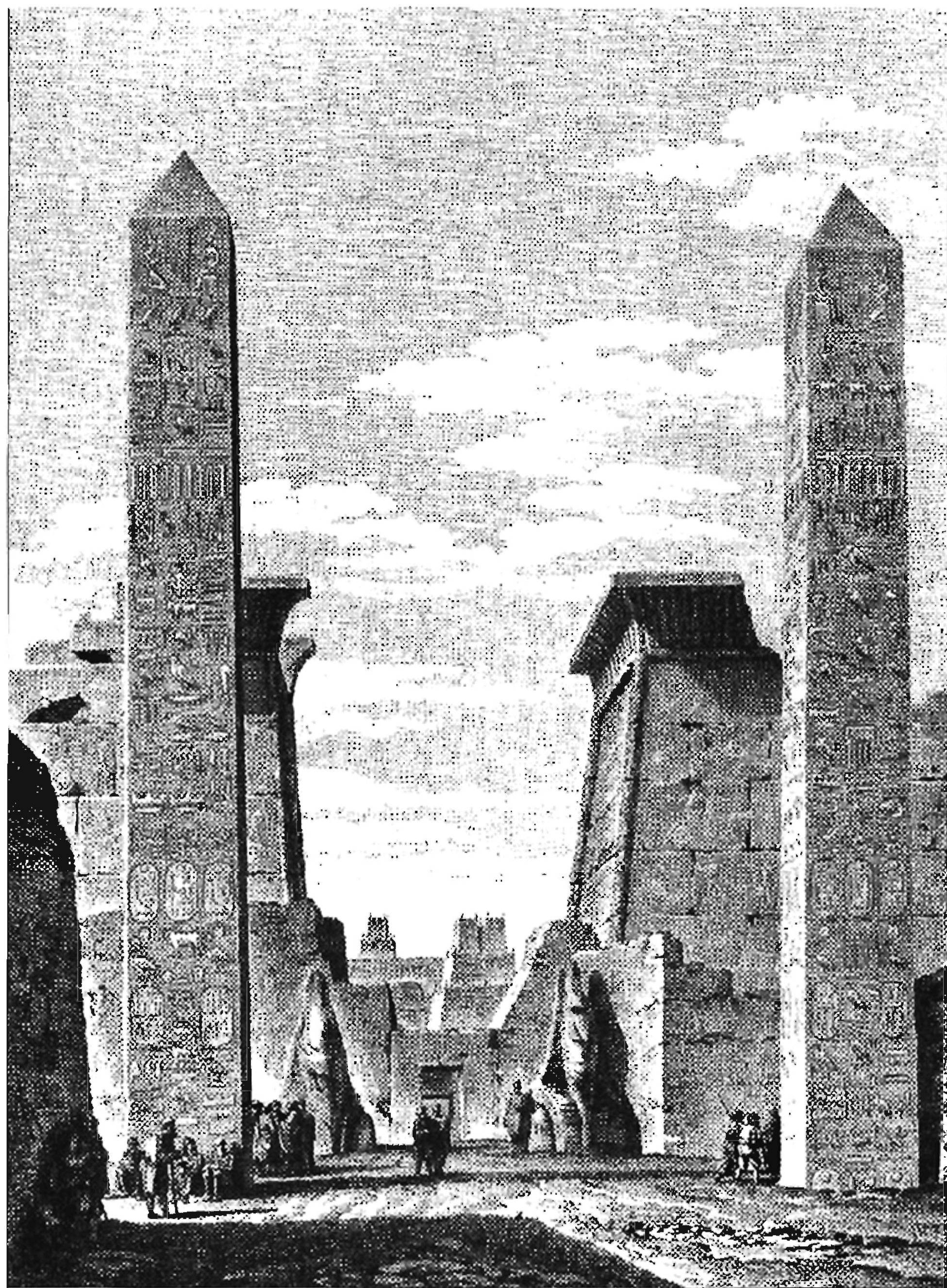


لوحة (٤٢) دينون . معبد دندرة

لوحة (٤٥) دينون . لوحة البروج السماوية « زودياك ». معبد دندرة

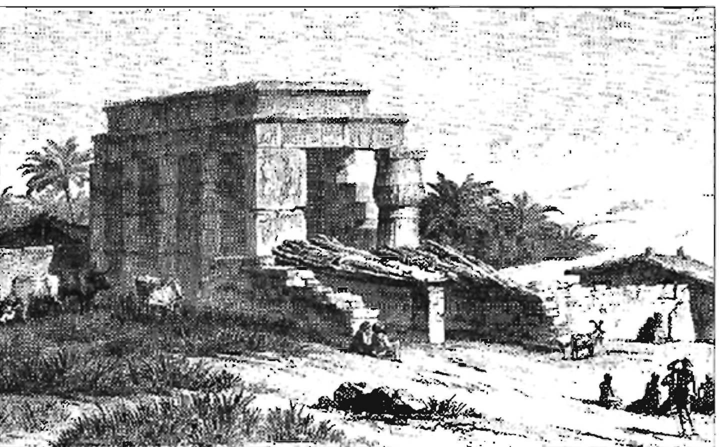


لوحة (٤٦) دينون . الدير الأبيض بسوهاج



لوحة (٤٧) دينون .طيبة « الاقصر »

لوحة (٤٨) دينون . معابد طيبة [الأقصر] . «أي تعانق بين الضعة والعظمة، يعلو ويهبط عبر الزمان مواكبا الجلال مع البساطة».
جوستاف فلوبير



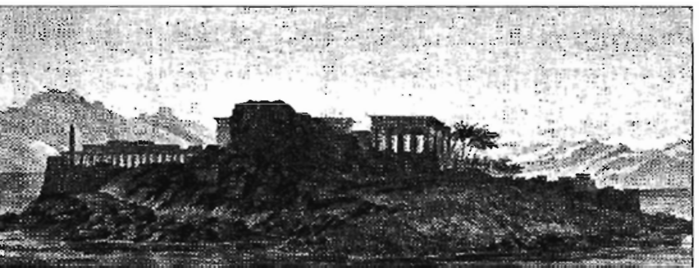
لوحة (٤٩) أطلال معبد بجزيرة إلفانتين

لوحة (٥٤) دينون: قدم المومياء: «قدم مومياء رقيقة لفتاة في مقتبل العمر لا شك أنها لأميرة صغيرة لم تحف قدماها من عناء السير ولم تحز فيها خيوط نعل خشن. وقد ظفرت من نظرتي إلى هذه القدم بما يتوق إليه رجل حين يظفر بامرأة. لقد خيِّل إليَّ أني قد بادلت الغرام خليلة لفتاة فرعونية».
فيفان دينون

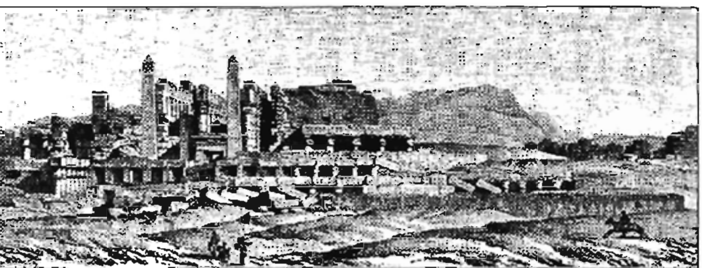




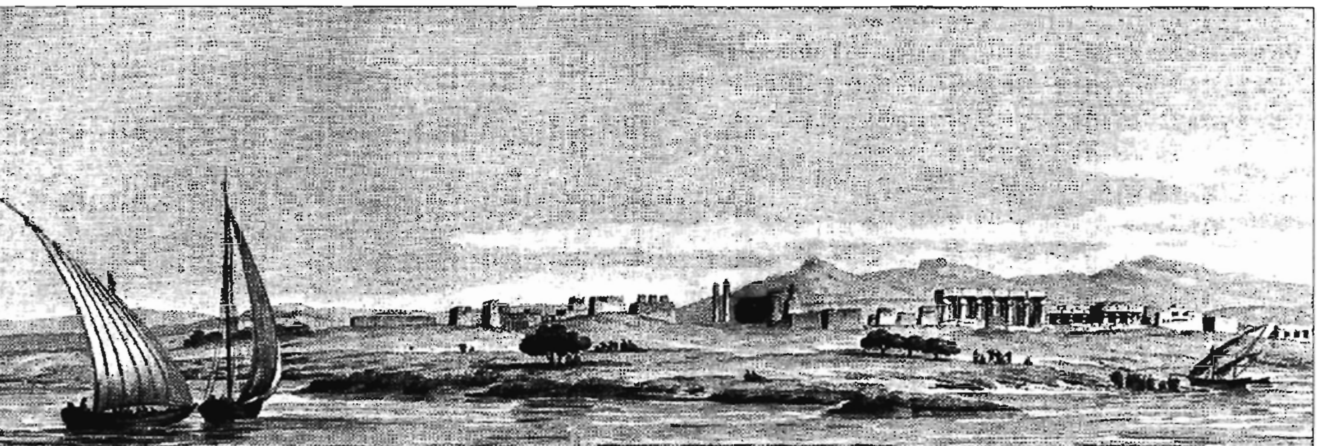




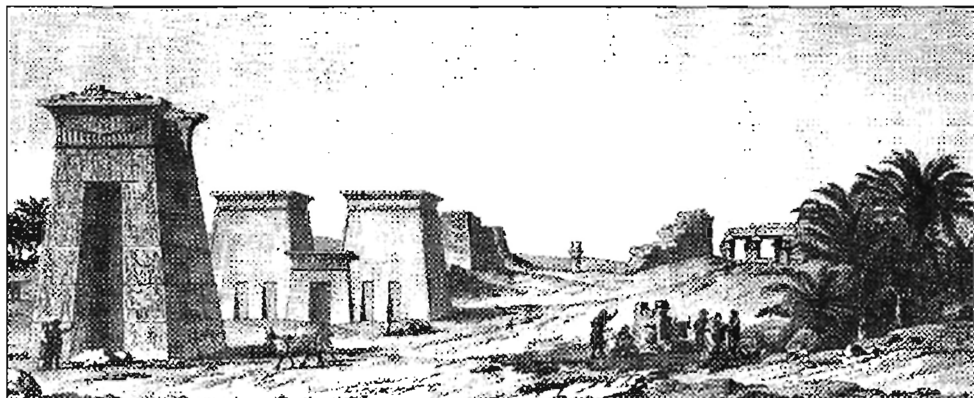
لوحة (٥٠) دينون. جزيرة فيله



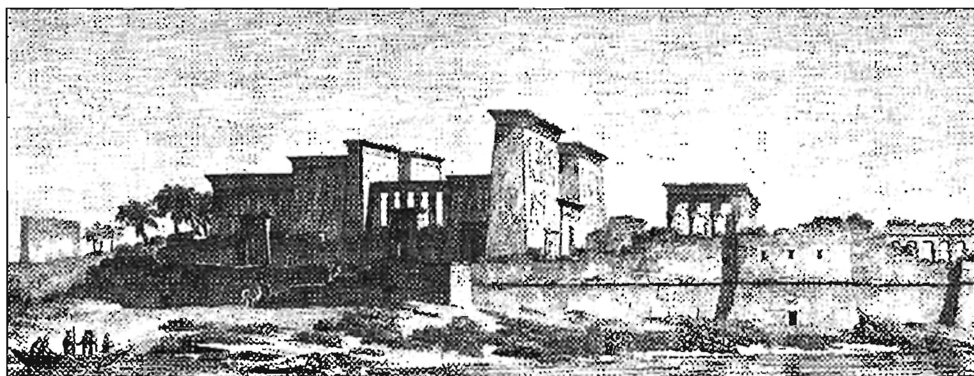
لوحة (٥٢) دينون. معبد الكرنك : « ما أكثر ما تصادفك مسلة شاهقة مستقيمة تكسوها طبقة بيضاء من روث الصقور والحدآت يدق شكلها كلما هبطت صوب القاعدة. وهي في تصوري أثر فني لافت للنظر. بل إنني اكتشف فيه رمزية غريبة تشير إلى أن ربة الطبيعة قد غضبت على آثار مصر التي ترفض أحجارها أن تتداعى بالفناء فسلطت عليها الحدآت تلطخ بزبلها بعض مجدها القديم ».
جوستاف فلوبير



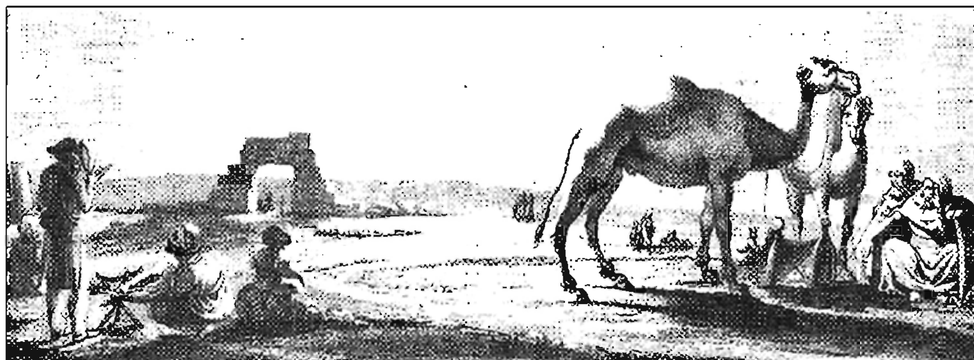
لوحة (٥١). دينون. طيبة : « ينبسط السهل الفسيح خلف الأقصر في اتجاه الكرنك وخانه المحيط ..... وينفذ ضوء القمر المنساب إلى أعماق الخليقة حيث نواة الكون ... وتتألق السماء بالنجوم التي تبدو لليلة وكأنها لحظة أو حبات عقود من الماس تناثرت هنا وهناك. آلا ما أقربها لتلك التي تشبه النجوم بالماس ».
جوستاف فلوبير



لوحة (٥٢) دينون . معبد الكرنك



لوحة (٥٥) دينون . معابد جزيرة فيله

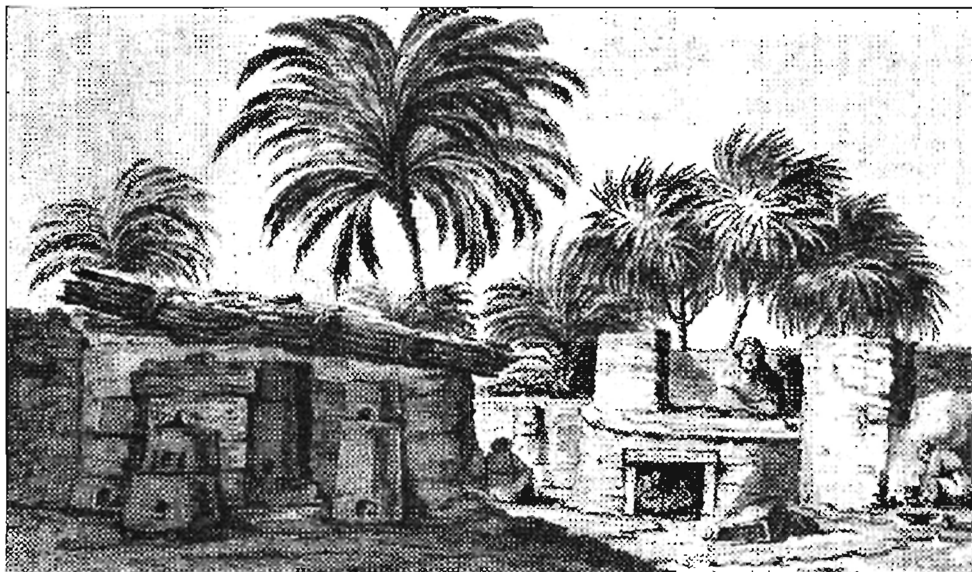


لوحة (٥٦) فيڤان دينون أمام بوابة معبد هيراكونبوليس المتهدمة في زي مهترئ وقبعة ممزقة وحذاء مثقوب : برفقة خادمه النوبي ونوقه وجواده وحماره وكرسيه القابل للطيّ.

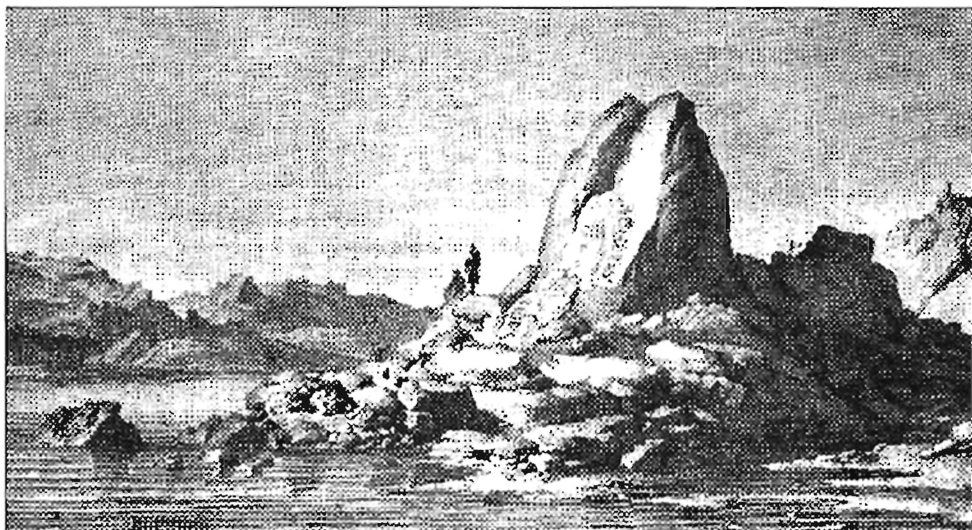


لوحة (٥٧) دينون . مشهد داخل معبد إدفو





لوحة (٥٩) دينون . منزل نوبي قرب الشلال .



لوحة (٦٠) دينون . صخرة من الجرانيت بالقرب من فيله.

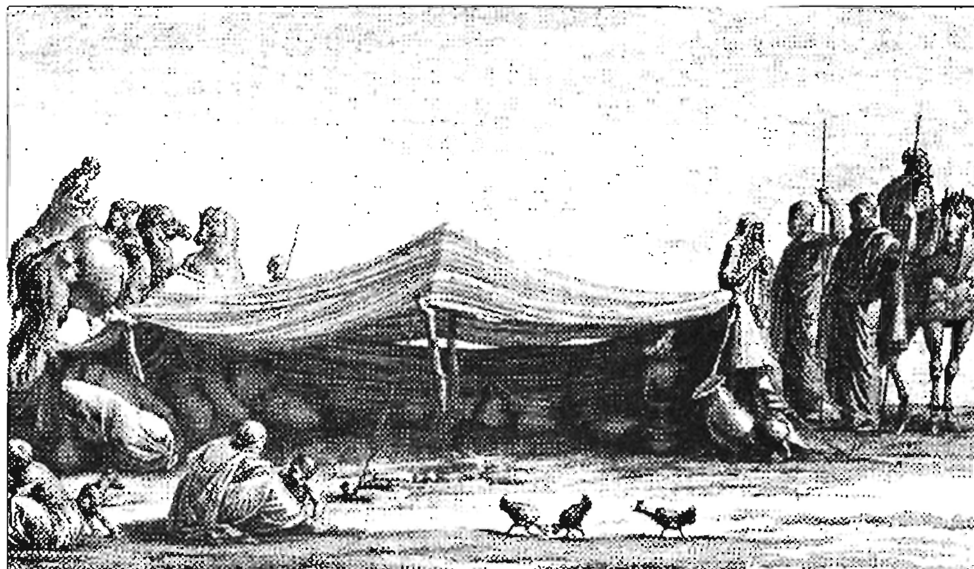




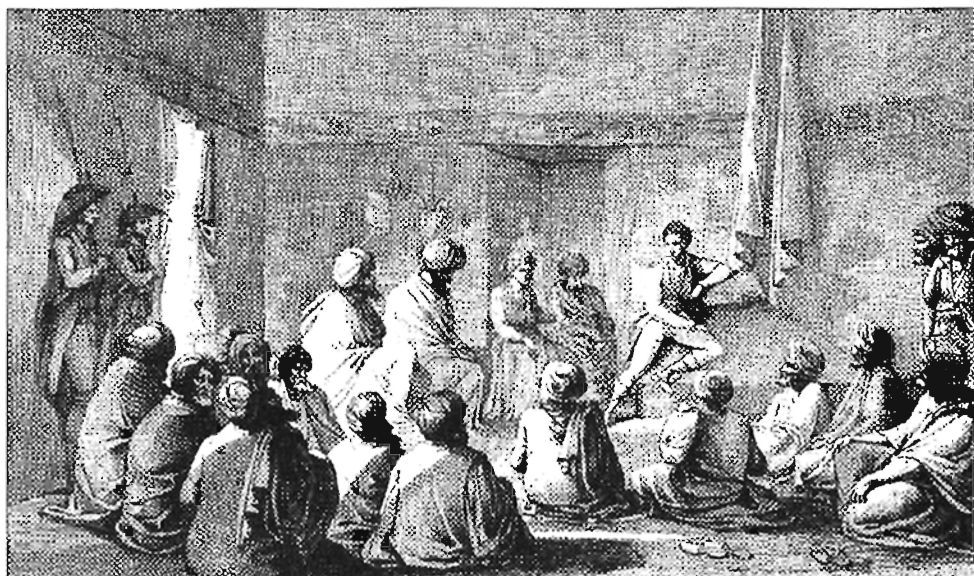
لوحة (٥٨) دينون. قصر بطيبة [هو في واقع الأمر معبد بمدينة هابو].

« ما أشبه فضلات الطير التي تلطخ المباني في مصر بالطحالب التي تغشى مباني أوربا. فهذه وتلك مظهر لاحتجاج الطبيعة على مايشيّده الإنسان من مبان ».

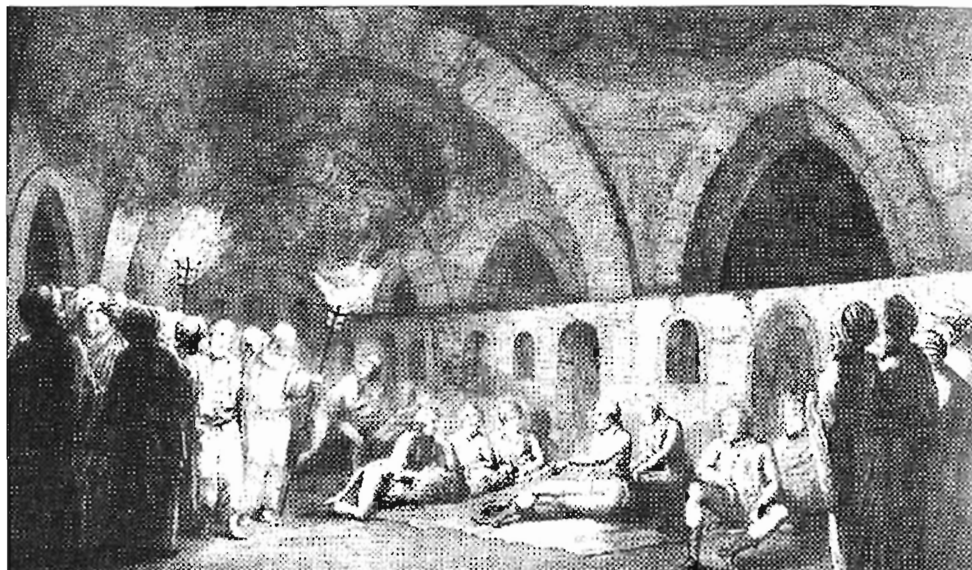
جوستاف فلوبير



لوحة (٦١) دينون . خيمة بدوي



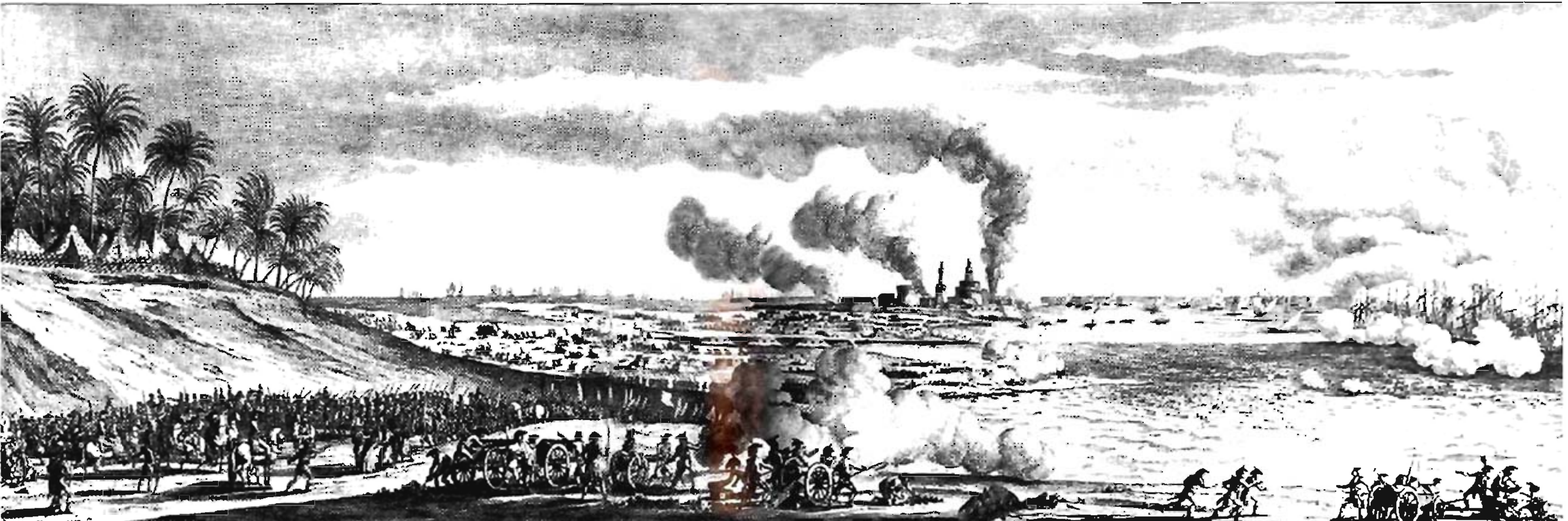
لوحة (٦٢) دينون . المحكمة العسكرية . وقد اتخذ القاضي الفرنسي مجلسه إلى جوار علم الجمهورية الفرنسية وإلى جانبه مترجمان . وجلس أمامه الشاكون والمشكو منهم .



لوحة (٦٣) دينون . القيادة الفرنسية في جوف أحد المقابر قرب نجادة .



لوحة (٦٤) دينون. جندي فرنسي جريح يقود جنديا آخر فقد بصره وسط المقابر . على حين قد انقض ابن آوى مع نسر
على جثة جندي فرنسي ينهشان ما تبقى منها .



لوحة (٦٥) دينون . معركة أبي قير البرية

. لحظة اندحار الأعداء الأتراك . نرى فرساننا الفرنسيين يطاردون فلول العدو وهم يفرون صوب البحر محاولين اللحاق بأسطولهم. غير أن نيران مدفعيتنا ترغمهم على أعقابهم لتكابدهم نيران المدافع والبنادق . وتكشف الأعلام والغنائم عن مدى انتصار الفرنسيين. ونرى بونابرت يعلو جواده في مركز القيادة الذي انتزعه من الأتراك والباشا الأسير الجريح يُساق إليه .» دينون

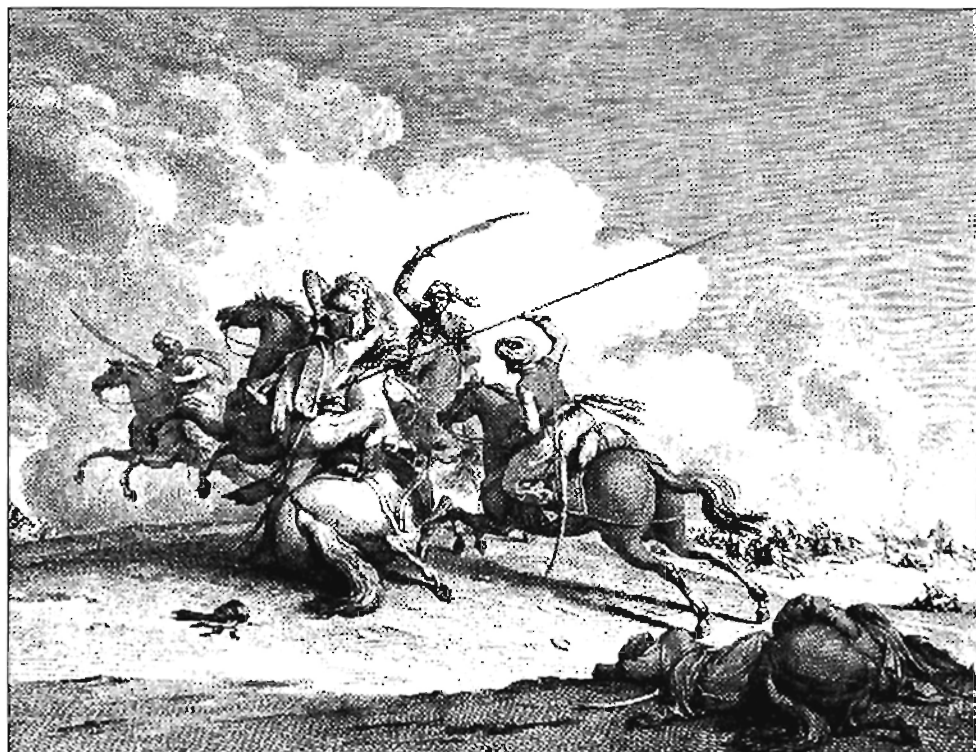


لوحة (٦٦) دينون . معركة سد مويه بمحافظة الفيوم [وردت خطأ في النص الفرنسي باسم سيدى مان].

« أسجل في هذه اللوحة اللحظة الرهيبة التي اضطرت فيها كتيبة المشاة إلى التخلي عن جرحاها عابرة الوادي صوب الهضبة التي انتصبت فوقها المدفعية لتحتمي بها. ويظهر البدو الاعراب وقد اندفعوا بدورهم فوق قمة الربوة تتنازعهم رغبة الظفر باكبر قدر من الغنائم من خلال اجتياح المدفعية او ضرب بقايا المشاة. ويغطي صدر اللوحة أعداد القتلى والجرحى البؤساء الذين يبرز من بينهم جندي يحاول إنقاذ زميله الجريح الذي يتوسل إليه أن يفلت بحياته قبل فوات الفرصة . على حين يخفي جريح ثالث وجهه كي لا تقع عيناه على الموت الذي يترصده ليلتمس من رفاقه القضاء عليه قبل أن ينال منه [البرابرة]؛ لقد بقيت مظاهر الشجاعة واحدة على مر الزمن . فعندما حس مارك أنطونيو دنو أجله ناشد كليوباترة ألا تذرف الدمع عليه بعد حياة حافلة بالأمجاد، سعيدا بأن هزيمته لم تأت إلا على يد روماني مثله . دينون .



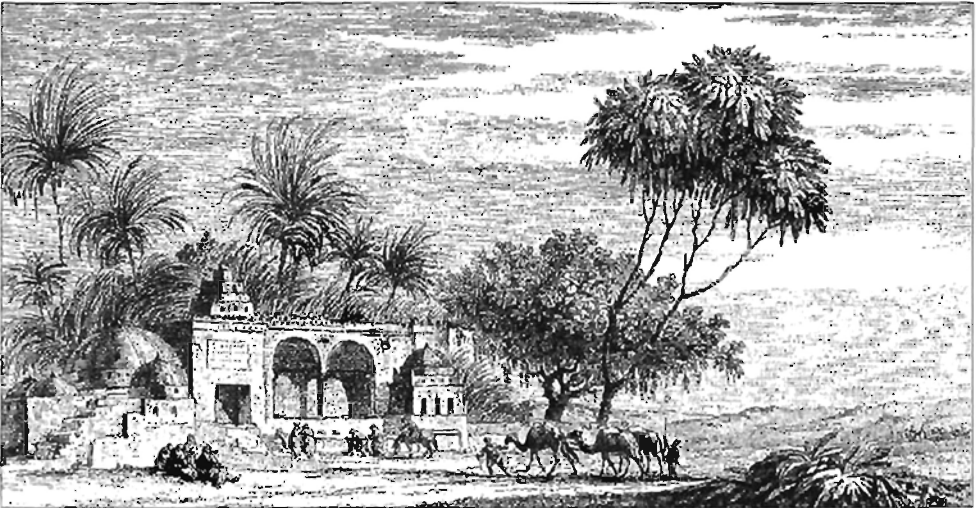
لوحة (٦٧) دينون .: «معركة سدّ مويه بالقرب من بحر يوسف حيث يطارد فرسان المماليك فلول الجرحى من الفرنسيين . ويتصدر اللوحة جندي يسحب زميله الجريح وقد غطى سمعه انقضاض فرسان المماليك» . دينون .



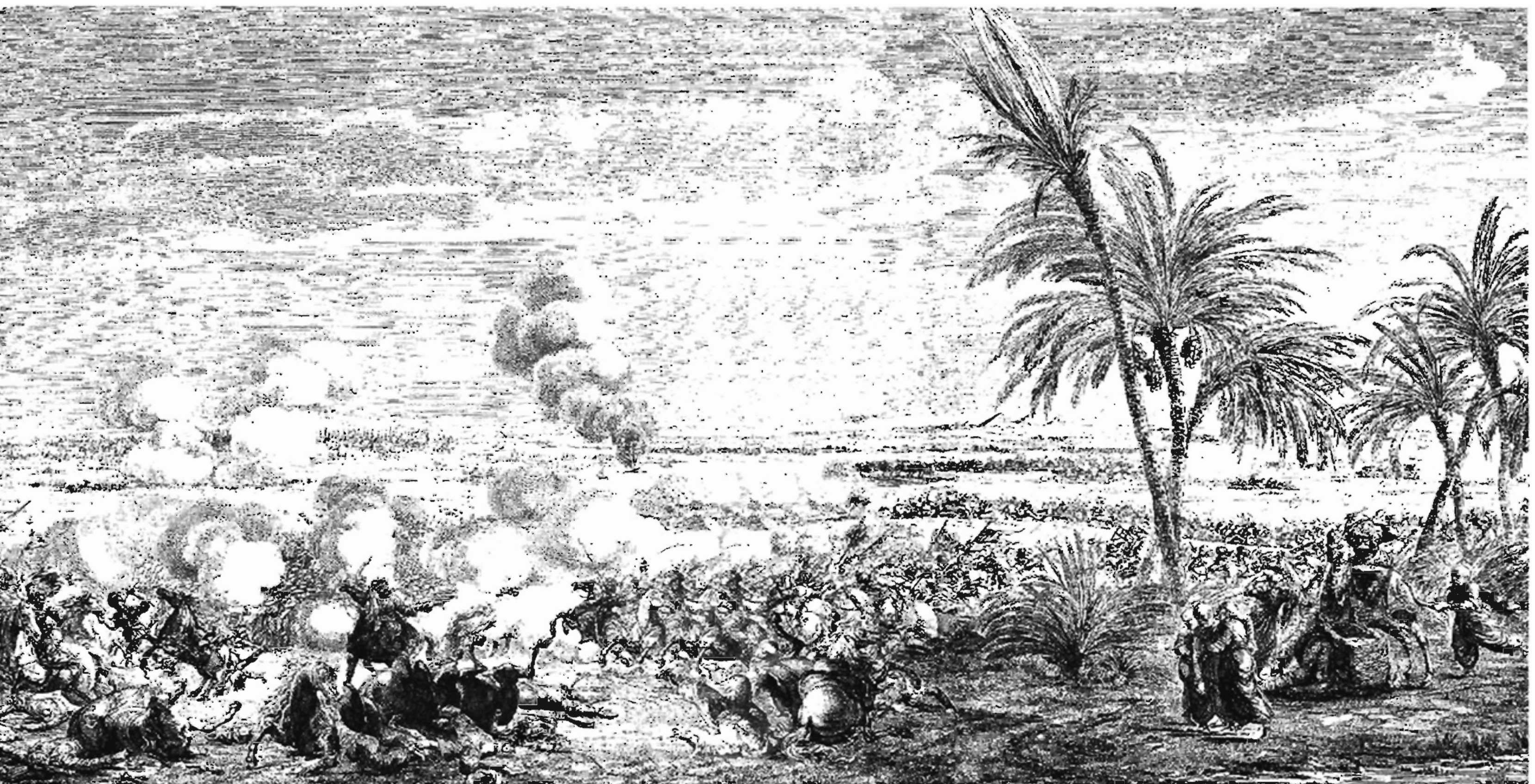
لوحة (٦٩) دينون . قتال متلاحم بين أمير اللواء دوبليسيس والمملوك عثمان ، خرّ الأول فيه صريعا .



لوحة (٧٠) دينون. اجتماع شعبي تحت شجرة الجميز الضخمة يناقش فيه الأهالي شؤون الري ويحددون الترع الواجب شقها لاستقبال مياه الفيضان ويتقاسمون النفقات ، كل قرية حسب ما تنال من فائدة .



لوحة (٧١) دينون . خان القوافل . وتبدو أشجار الدوم والتمر حنة والنخيل التي تضفي على الخان الطابع الشرقي.

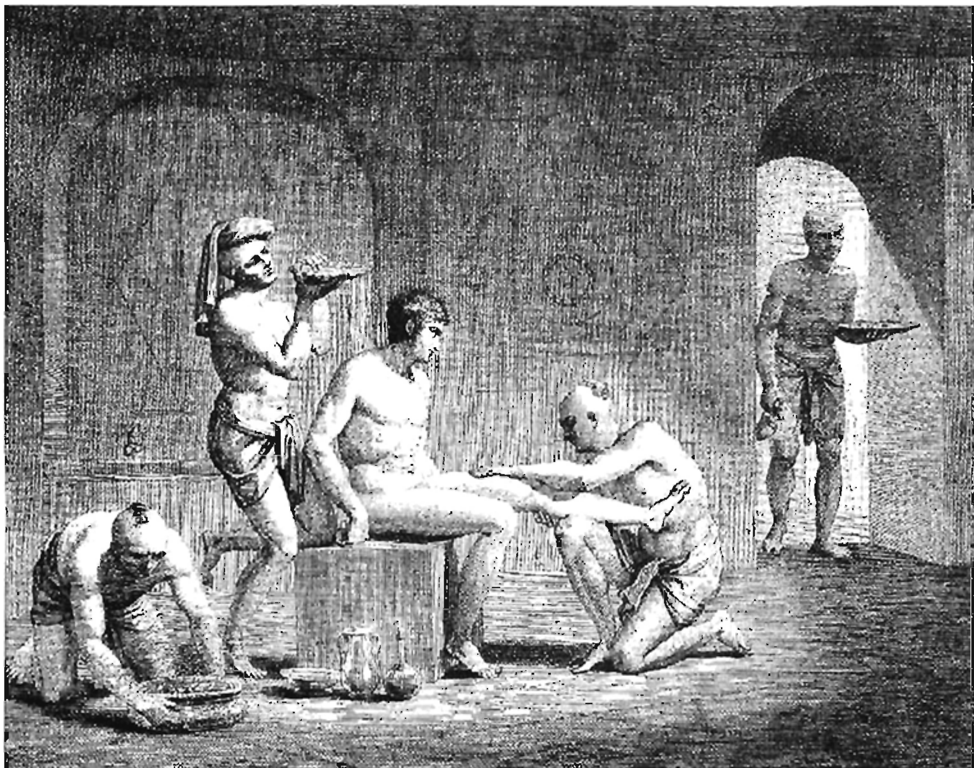


لوحة (١٨) دينون . معركة الأهرام

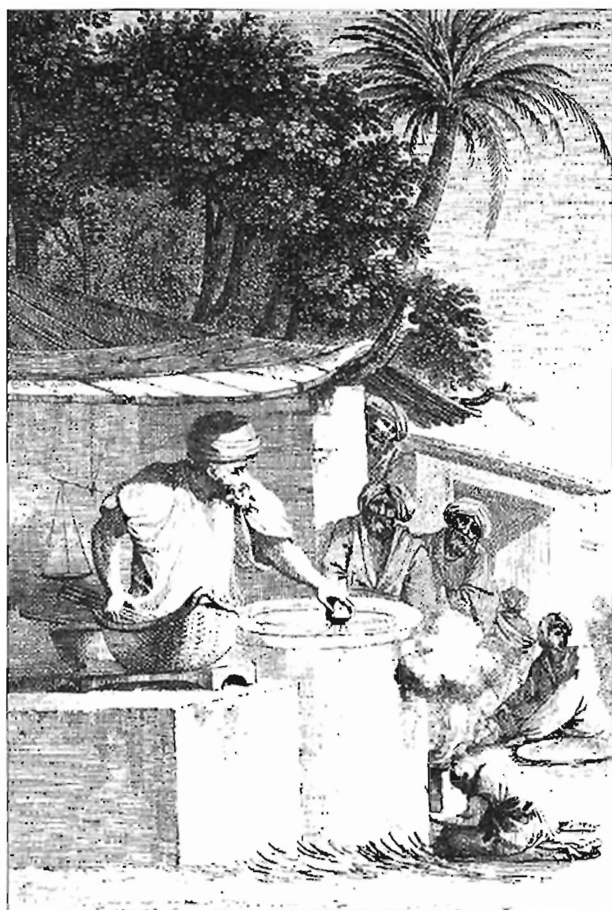
« فيلقان من المشاة يهاجمان فرق الجنرالات ديجو ودسيه ورينييه . ويتصدى الآخر لكتيبة الجنرال رامبون، في محاولة لتصوير إحدى هجمات المماليك التي كنت شاهد عيان لها عدة مرات . والتي كانت تشدهني بسرعتها المذهلة وفروسيتها الباسلة والشجاعة المتفانية بالأرواح . كذلك سجلت تأثير شظايا القنابل على فرسان المماليك وهم يقتحمون صفوفنا في شجاعة نادرة حتى بلغوا فوهات المدافع . وشاهدت رجال إسماعيل بجوسون خلال صفوف مقاتليهم لانتشال أجساد الجرحى . وجمالهم المحملة تروح وتغدو . ويبدو النخيل بأعذاقه فوق الأرض

المتشققة بفعل الفيضان ولهيب الشمس وكل مايميز طابع البلاد الفريد . والى يمين اللوحة يمتد الطريق المؤدي إلى السويس والى آسيا . ونرى قلق إبراهيم بك ومدينة القاهرة عند سفح جبل المقطم ومآذن المباد التي تصل إلى مصر القديمة وأمامها نهر النيل يضم جزر الروضة وبولاق وسفينة قيادة مراد بك التي اشتعل فيها النار خلال المعركة . وعلى الضفة الأخرى من النيل نرى الجيزة وقصر مراد بك والهضبة التي تضم أهرام سقارة والجيزة، وهي الموقع الذي كانت تحتله منف القديمة . وفي مؤخرة الصورة تظهر سلسلة الجبال الليبية ».

دينـــــون



لوحة (٧٢) دينون . حمام عام بالقاهرة . ويبدو بإحدى قاعاته الخاصة شخص مرموق وقد جلس فوق مقعد من الرخام إلى جوار حوض الماء ودنا منه رجل يدس كفه في كيس من الصوف السميك الناعم الملمس وانبرى يدلك به جسده بعد أن لانت الأبخرة المعطرة بشرته ونفذت إلى مسام جلده. على حين يصب غلام آخر الماء الساخن على جسده . ويعد ثالث المبخرة ويحمل صبي القهوة .



لوحة (٧٣) دينون . بائع الكنافة « المكرونة المصرية ».



لوحة (٧٦) دينون: راهب يوناني وقس قبطي وتاجر يهودي ومواطن رومي من رشيد



لوحة (٧٤) دينون فرن مصري.



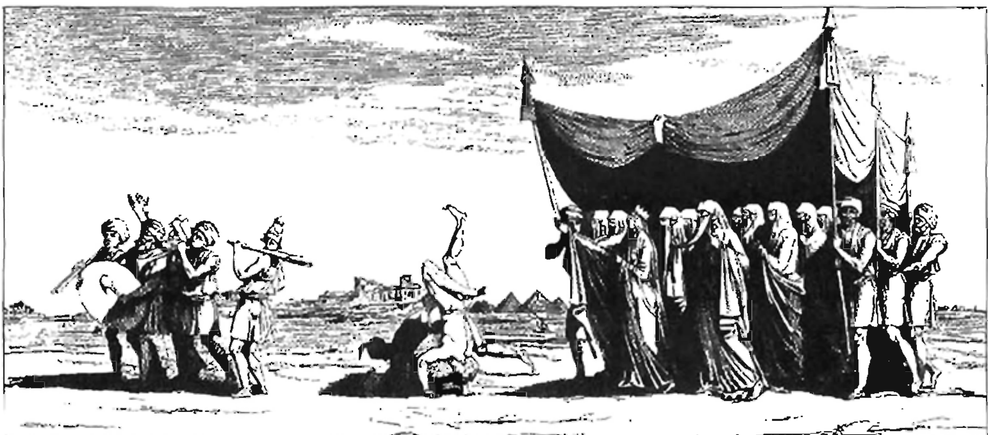
لوحة (٧٥) دينون .الحلاق فى دكانه



لوحة (٧٧) دينون. كُتّاب الصبية



لوحة (٧٨) دينون. جنازة



لوحة (٧٩) دينون . موكب زفاف



لوحة (٨٠) دينون . سيدة مصرية بالحرملك



لوحة (٨١) دينون . سيدة محجّبة أثناء سيرها في الطريق العام



لوحة (٨٢) دينون .أحد أهالي دارفور من قادة قوافل العبيد الوافدين من السودان



لوحة (٨٣) دينون .عالمة





لوحة (٨٤) دينون . سيدة كريمة المحتد تحمل مذبة



لوحة (٨٥) دينون . سيدة مصرية بالحرملك



لوحة (٨٦) دينون . مملوك في بزة رسمية تنسدل أكمامها مخفية الكفين تعبيرا عن احترامه لرؤسائه



لوحة (٨٧) دينون . مجذوب القرية يسخر منه القوم إبان حياته ليقدسوه بعد مماته. يقعى خلفه كلب ويمرّ به كهل ضرير .



لوحة (٨٨) دينون .فلاح من الصعيد يحمل باكورة محصول البرسيم .



لوحة (٨٩) دينون .تاجر



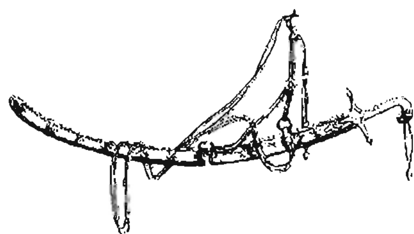
لوحة (٩٠) دينون .مملوك بزىّ القتال .



لوحه (٩٢) دينون . شحاذ كفيف يقوده صبيٌ



لوحة (٩١) دينون . شيخ



الفيلق الثقافي



لم يكن بين أفراد الفيلق الثقافي الفرنسي الذي نزل أرض مصر من يعرف بالتحديد ما سوف يلقاه من مشاق خلال جولتهم بين ربوع تلك البلاد الجديدة عليهم غير أولئك الذين أتاح لهم الحظ أن يقرؤوا وصف ڤولني لمصر بصدقه الواقعي، وهؤلاء لم يدهشوا أو يفاجؤوا أو يصابوا بخيبة أمل مثل أولئك الذين غرّرت بهم كتابات الأديب الشاعري المرح «ساڤاري» الذي لم يجد مصر إلا قطعة من الجنة تتهادى بين جنباتها فتيات أقرب إلى الحور العين. ولا شك أن هذه الجمهرة ممن خدعهم حديث ساڤاري قد تلبّثوا لحظات يمطرون فيها سابقهم ساڤاري بوابل من ألفاظ السباب وبمختارات من الشتائم قبل أن يبدؤوا رحلة تمتزج فيها المتعة بالعذاب وتتشابك فيها فرحة اكتشاف الجديد بجهد السير في أرض وعرة يقسو فيها القيظ ويشحّ فيها الماء.

والحق أن الأسابيع الأولى التي تلت وصول أعضاء لجنة العلوم والفنون إلى مصر كانت مشحونة بالصعاب، ولم يكن لدى الجنود فسحة من الوقت يعنون خلالها بالعلماء الذين كانوا يتناولون طعاما لم يعتادوه ملتحفين أثناء نومهم بنجوم السماء. ولا شك أن نفوسهم كانت تذهب حسرات على حياتهم الباريسية الهانئة المنتظمة في المتاحف أو في مدرسة البوليتكنيك أو في معاملهم أو في المكتبات العامة. وكان بينهم بلا شك رجال أشدّاء من الأطباء والجراحين وعلماء الميكانيكا ومهندسي الكباري والمطابع إلا أنه كان من بينهم أيضا رجال رقاق الحاشية ممن يزاولون في مكاتبهم أو معاملهم العلوم البحتة من هندسة وفلك وعلوم الحيوان والنبات والمعادن ومن الفنانين والصحفيين وعلماء الآثار والاقتصاديين الذين ما لبثوا أن هزّتهم ظروف القتال القاسية وبلبلت أفكارهم. هذا إلى الجو العدائي الذي وجدوه يحاصرهم، وإلى شدّة حرارة الطقس وارتفاع درجة الرطوبة في الصيف والاغتراب في بلاد لا يعرفون لغتها أو دينها أو تقاليدها، ومن هنا كان صبّ النعنات على ساڤاري متدفّقا من ألسنتهم صباح مساء. على أن دخول بونابرت إلى القاهرة قد هيّأ لهم بعض أسباب الراحة في مساكن لائقة بعد ما عانوه في حياة المعسكرات ووسط المعارك وإرهاق السّير الحثيث.

وعلى غرار المجمع الوطني بباريس أنشأ نابليون «المجمع العلمي المصري» الذي لم يعيّن فيه بطبيعة الحال جميع أعضاء «لجنة العلوم والفنون» بل اقتصر في أقسامه الأربعة على الصفوة الممتازة، وكان مونج رئيسا للمجمع على حين كان نابليون نائبا للرئيس. على أن إنشاء هذا المجمع العلمي قد أشعل حماسة سائر أعضاء لجنة العلوم والفنون وغدا مقرها مركز الباحثين والأدباء والفنانين الوافدين[17]. وقد اختير للمجمع مقرٌ مناسب حين اكتشف مونج وبرتوليه وكافاريللي على مقربة من مسجد السيدة زينب عددا من القصور المحاطة بالحدائق التي خلّفها أمراء المماليك الذين تراجعوا إلى الصعيد مع مراد بك بعد معركة الأهرام، مثل بيت حسن بك الكاشف وقاسم بك وإبراهيم بك السناري الذي ما يزال قائما إلى اليوم والذي تحول وقتذاك إلى «متحف بونابرت»، وبطبيعة الحال كانت هذه القصور أفضل من الأطلال التي عاشوا في ظلّها بالإسكندرية ومن المخيمات المضروبة في الصحراء. وفي بيت حسن الكاشف أُنشئت معامل الكيمياء والطبيعة والمكتبة وأول متحف للعاديات المصرية يحتوي على بعض التوابيت وحجر رشيد الذي اكتشفه الضابط بوشار[18]، كما ضمّ قاعة الاجتماعات الكبرى التي كان نابليون يحضرها أحيانا إلى جانب القاعات الصغرى التي تجتمع فيها اللجان المختلفة. ومضى النشاط في المجمع نابضا بالهمّة والحماسة والاستقرار باستثناء الفترة التي انعزل فيها المجمع خلال ثورة القاهرة، وبات جميع العلماء ناعمين بحياتهم متكيّين في رضا على جهودهم العلمية الجادة حتى لقد أخذت سحابات سخطهم على سافاري تنقشع شيئا فشيئا من سمائهم.

وكانت المهمة الأولى الملقاه على عاتق المستشرقين المرافقين للحملة الفرنسية أن يقيموا جسر لقاء ومودّة بين الشعب المصري والسلطات الغازية من خلال تقديم ترجمات يسيرة الفهم على عامة الشعب لبلاغات القيادة العامة وتوجيهاتها. وكانوا قد صحبوا معهم من فرنسا أهم المؤلفات العربية المطبوعة ليجتذبوا بها المثقفين، صفّها عالم الآثار ريبو بعناية على أرفف مكتبة المجمع. وبالفعل أخذ يتردد عليها بعض المصريين للتزوّد مما احتوته من معارف على نحو ما سبق أن ذكرناه مما سجّله عبد الرحمن الجبرتي من وصف لزيارته للمعهد العلمي ومشاهدته لمكتبتهم وصورهم وأطالسهم.

وكانت العلاقة بين الغرب والشرق قد ارتكزت منذ منتصف القرن الثامن عشر على عنصرين، أولهما اتساع معارف أوروبا عن الشرق بفضل اهتمامها بكل ما هو ناء غريب غير مألوف، وهو ما تمثّل في حصيلة ضخمة من الأدب صاغها روائيون وشعراء ومترجمون ورحّالة موهوبون، وثانيهما هو تفوّق أوروبا العسكري والاقتصادي على الشرق. وقد شكّل الاستشراق مجموعة من العلماء الأفذاذ، وأثرى عدد اللغات الشرقية التي تدرس في الغرب، وعكف على تحقيق عدد لا يحصى من المخطوطات الشرقية وترجمتها والتعقيب عليها، كما زوّد دول الشرق بعدد من الدارسين المتعاطفين معه الشغوفين بلغاته. وأخذ المستشرقون يتلقون تدريبا جامعيا مكثّفا بعد أن غدا لكل جامعة أوروبية هامة برنامج دراسي كامل في مادة أو أكثر من مواد الدراسات الشرقية. وبات الاستشراق يحظي بالدعم المالي من الحكومات والمؤسسات العلمية التي أتاحت له طبع دراساته ونشرها حتى لقد ظهر في الفترة ما بين عامي ١٨٠٠ و١٩٥٠ حوالي ستين ألف كتاب عن الشرق. على أن هذا لا يمكن أن يخفي الدور الكريه الذي لعبه بعض المستشرقين في التمهيد

(١٧) ضمّ قسم الرياضيات مونج وجيرار وفورييه وكوستاز، وضم قسم الطبيعيات بيرتوليه وكونتيه وديتييت وجوفروا سانت إيلير، وضم قسم الآداب والفنون ڤيڤان دينون والمصورَيْن دوترتر وريدوتيه والشاعر پارسيڤال والمستشرق ڤنتور، وضم قسم الاقتصاد السياسي الجنرال عالم الاجتماع كافاريللي والبروقنصل تاليان والدبلوماسي بوسيلج.

(١٨) Capitaine Bouchard

للاستعمار، إذ كانت عيونهم تجوس خلال المشرق لتكشف ما يحقق مصالح دولهم الكبرى فيه، فعرض المستشرقون - كما يصفهم إدوارد سعيد في كتابه الرائد الشائق «الاستشراق» - الشرق في مسرحية جميع مَن شاركوا فيها من مؤلفين ومخرجين وممثلين ومشاهدين يعملون لما يُشْبِع الأغراض الأوروبية، إذ بدا فوق هذه المنصّة المسرحية نتاج ثقافي ضخم تمتلئ عناصره بكل ما هو رائع مما يثير الخيال الأوروبي ويلهب حماسته. وهكذا تواكب الاستشراق مع التوسّع الاستعماري الأوروبي، ففي الفترة من عام ١٨١٥ إلى ١٩١٤ ازدادت رقعة الاستعمار الأوروبي من ٣٥٪ من سطح الكرة الأرضية إلى ٨٥٪، وتشكّلت فوق الشواطئ الشرقية للبحر المتوسط حتى الهند الصينية والملايو أكبر إمبراطوريتين هما البريطانية والفرنسية اللتان كانتا شريكتين وحليفتين في بعض الأمور ومتنافستين متخاصمتين في أمور أخرى. ولعل تنافسهما لم يبلغ قمته بمثل ما بلغه في منطقة الشرق الأدنى حيث تربّعت عقيدة الإسلام[١٩]. على أن التنافس بين إنجلترا وفرنسا قد بدأ في الهند وجزر الهند الشرقية إلى أن حُسم لصالحة إنجلترا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، مما دعا نابليون بونابرت وغيره إلى التفكير في ضرب مصالح إنجلترا بالهند عن طريق الشرق الأدنى، الأمر الذي أسفر عن الحملة الفرنسية وعن البعثات السياسية المتوالية إلى إيران التي غدت محط التنافس السياسي بين القوتين.

وكانت كثرة المستشرقين المصاحبين للحملة قد اختيروا من بين القناصل ذوي الخبرة الطويلة أو المترجمين العاملين بسفارات الشرق الأدنى أو من بين تلامذة مدرسة اللغات الشرقية بباريس التي حلّت محل هيئة المتخصّصين في لغات الشعوب المزمع استعمارها[٢٠] والتي أسسها كولبير بأمر ريشيليو، وحاضر فيها إلى جوار المستشرق اللامع سلفستر ده ساسي كل من لانجليه وفنتور الذي عُيّن بحكم سنّه مديرا للمجمع العلمي إلى أن قضى نحبه أثناء حصار عكا عام ١٧٩٩ فأخذ محله أميديه جوبير[٢١] (١٧٧٩ - ١٨٤٧) مترجم كتاب الجغرافيا للإدريسي فيما بعد، والذي تتلمذ أيضا على ده ساسي وأعدّ لكتاب وصف مصر بحثا عن بدو الحدود الفلسطينية، كما أدى خدمات جليلة للجنرال دسّيه حين رافقه بصحبة ڤيڤان دينون لغزو الصعيد. وقد ظل يحتفظ لإقامته في مصر بذكرى غالية. فهو الذي حثّ مكسيم دوكان فيما بعد على زيارتها. وكان معظم المستشرقين المصاحبين لنابليون من تلامذة سلفستر ده ساسي الذي غدا بلا منازع الأستاذ الأكبر لجمهرة أساطين الاستشراق الذين ملكوا زمام السيطرة على ساحة الاستشراق طول ثلاثة أرباع قرن.

ولم يصطحب نابليون في حملته نفرا من أفذاذ المصوِّرين وإنما اصطحب عددا من المصورين ذوي المواهب المحدودة أمثال ريدوتيه ودوترتر وغيرهما، شُغلوا بإعداد الصور الإيضاحية [الوصفيّة] المصاحبة لكتاب «وصف مصر» والتي التزمت بالدقة الفائقة التي يتطلبها مثل هذا السِّفْر.

ومن بين المستشرقين المرافقين نذكر دلاپورت (١٧٧٧ - ١٨٦١) الذي زوّد واضعي خريطة مصر الكبرى بمجموعة أسماء المدن والبلدان مدوّنة بالحروف اللاتينية ثم أعدّ لكتاب «وصف مصر» دراسة موجزة عن تاريخ المماليك. غير أن جزءا كبيرا من الفضل في نشر الحضارة العربية بفرنسا والغرب يعود بلا جدال إلى جان جوزيف مارسيل (١٧٧٦ - ١٨٥٤) الذي عهد إليه بونابرت بإدارة المطبعة القومية بمصر. وحين اندلعت ثورة القاهرة في أكتوبر ١٧٩٨ وبينما كانت المدافع الفرنسية تدكّ جامع الأزهر معقل الثورة اندفع وسط لهيب النيران ينتزع من بينها النصوص القرآنية الثمينة. وقد عيّن بعد الحملة مديرا للمطبعة القومية بباريس ليعاون في نشر كتاب «وصف مصر» الذي

(١٩) E.Said: Orientalism.

(٢٠) Le Corps de Jeunes de Langues. تأسست سنة ١٧٩٥ للسفراء والقناصل والتجار الموفدين إلى بلدان الشرق أسوة بالمدرسة التي أنشأتها الإمبراطورة ماريا تيريزا في ڤيينا.

(٢١) Amédée Jaubert.

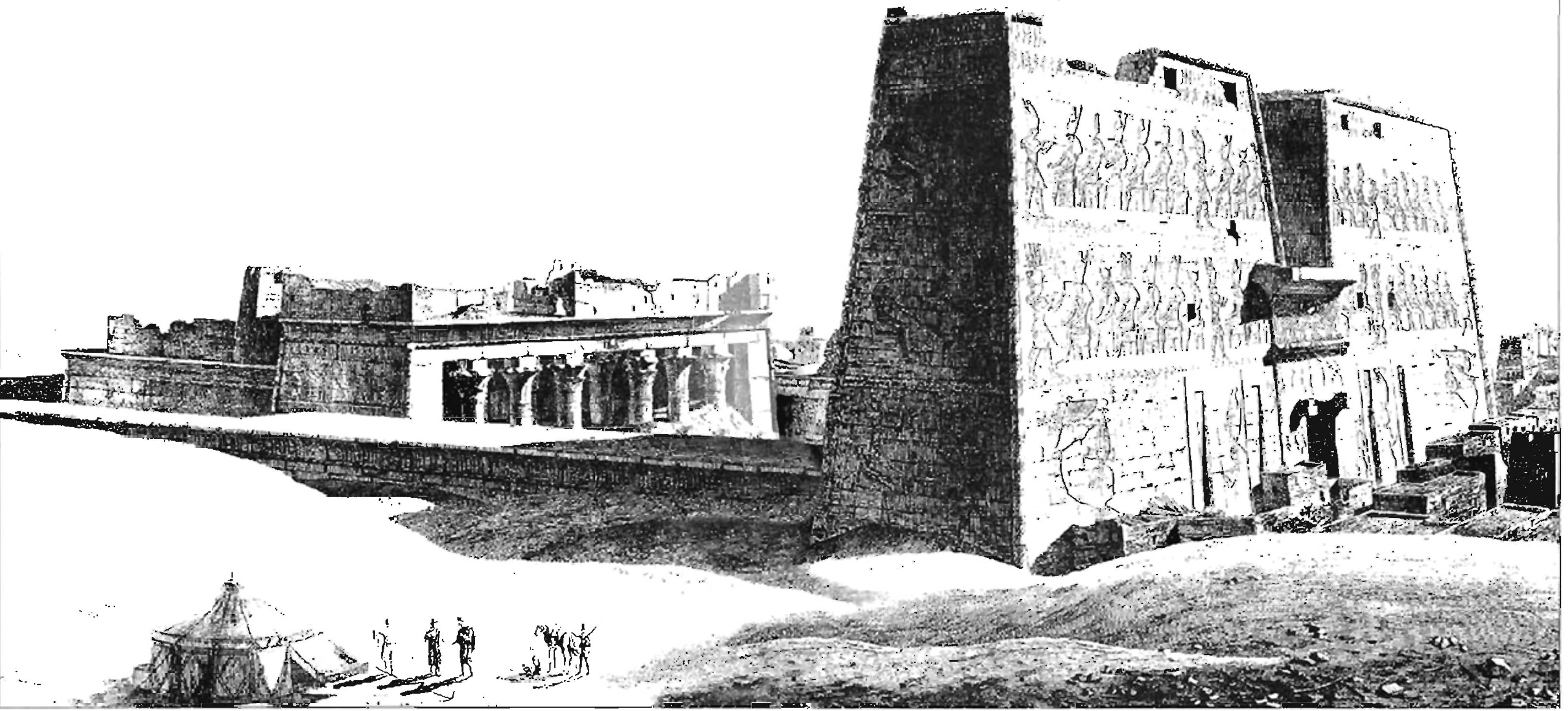
أسهم فيه بدراسات فذة عن مقياس جزيرة الروضة ، وجامع ابن طولون ، وطراز الخط الكوفي ، فضلا عن كتابين آخرين ضمّنهما جميع معارفه عن العالم الإسلامي وعن تجاربه بمصر .

ومع أن تاريخ مصر الفرعونية لم يكن ليأخذ مكانته العلمية الدقيقة قبل تدخّل شمبوليون الحاسم في حل رموز الهيروغليفيات عام ١٨٢٢ ، إلا أن مطلع القرن التاسع عشر يدين بعد ڤيڤان دينون بمعارفه عن الفن الفرعوني إلى مهندسي «لجنة العلوم والفنون» الذين سجّلوا على لوحات كتاب «وصف مصر» معالم العمارة والنحت والفنون الدقيقة خلال الدولة المصرية الحديثة والعصر البطلمي . ولم يكن ذلك ليتم لولا الجهود المضنية التي بذلتها البعثات العلمية الموفدة إلى الصعيد في عام ١٧٩٩ .

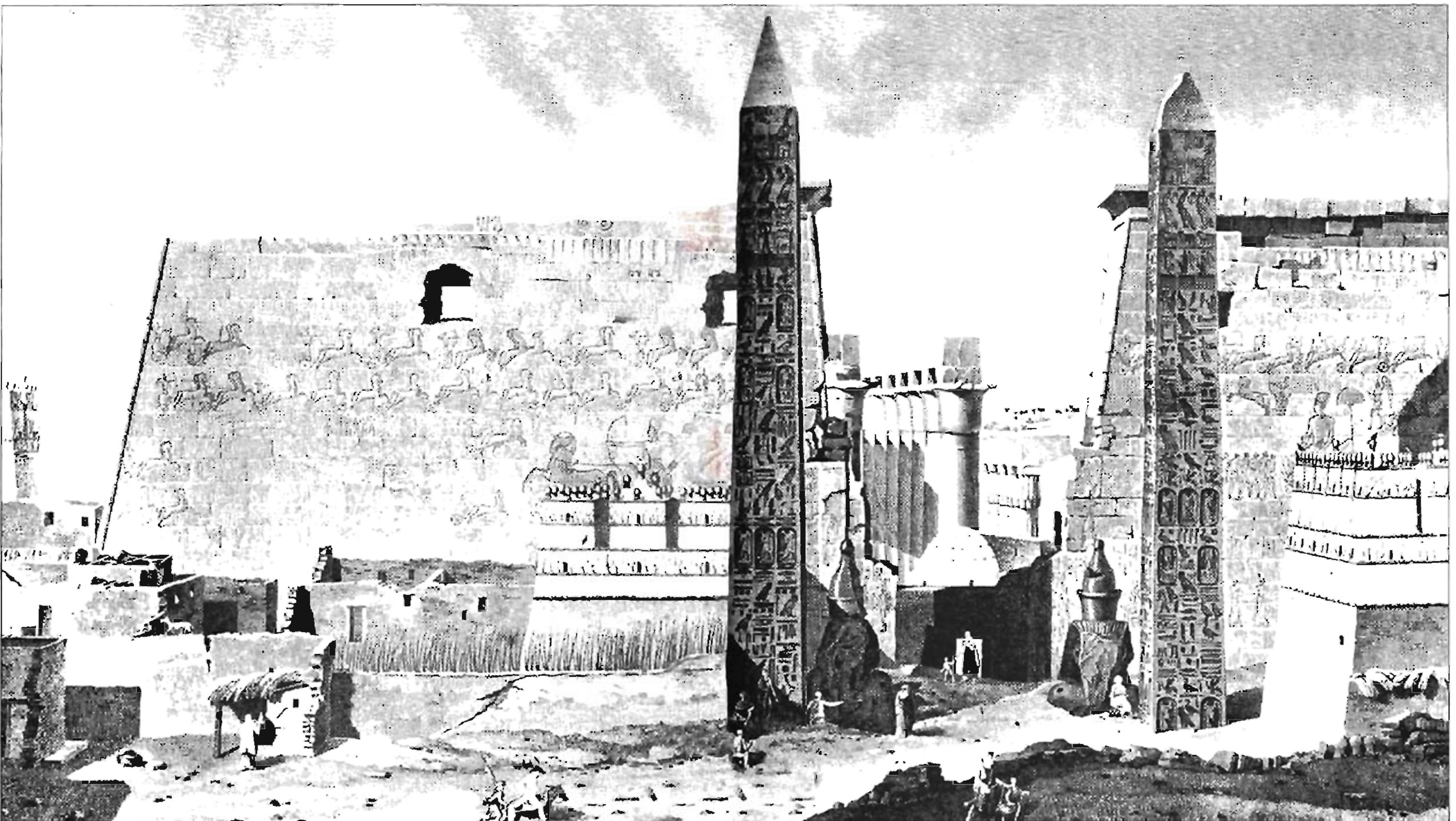
وقد سبق القول بأن ڤيڤان دينون كان قد التقى في قنا خلال شهر يونية ١٧٩٩ ببعثة العلماء الأولى التي يرأسها عالم الرياضيات پيير سيمون چيرار وتضم عددا من المهندسين عُهد إليهم بدراسة أحوال مياه النيل ، غير أن اثنين من أعضاء البعثة - هما ڤيليبه دوتيراج وچولوا - كان أشد اهتماما بالآثار من شؤون الري وطمي الفيضان فإذا بهما أول من يسجل بدقة نقش البروج السماوية بمعبد دندرة الذي أثار إعجابهم وحماسهم ، كما اكتشفا مقبرة أمنحتب الثالث . ومع أن هذا الانحراف عن مهمّتهم الهندسية قد أثار حفيظة المهندس چيرار رئيس البعثة فلامهم على اهتماماتهم الأركيولوجية ، إلا أنهما على الرغم من ذلك ما كادا يبلغان معبد الكرنك حتى عكفا على رسم نقوشه وتسجيل أبعاده بعد أن أصيبا بالذهول أمام ضخامته وشموخه ، ثم واصلا المسيرة حتى معبد إسنا حيث أقرّا على الفور بتفوّق العمارة الفرعونية على كل ما كان أعضاء البعثة يعدّونه نموذجيا من العمائر القائمة على التقاليد الأكاديمية وعلى أسس المذهب الكلاسيكي المحدث ، بل والطراز اليوناني الروماني الذي كانوا يعدّونه حتى ذلك اليوم النموذج الفني المثالي . وقد اتجه ڤيليبه وچولوا بعد بضعة أيام إلى أسوان برفقة المثّال كاستيه(٢٢) الذي حفر على بوابة البهو الكبير لمعبد فيله النقش الذي يسجل انتصارات الجنرال دسّيه ، وهناك عكفا في عزلة على رسم أطلال معبد جزيرة فيله وتسجيلها زهاء أسبوعين . على أن تسجيلهما لم يحمل تلقائية ڤيڤان دينون ، كما أنهما لم يعيرا العناصر الزخرفية والجمالية أي التفات ، فقد رفعا تصميم المعابد مستعينين بميزان البناء وبمقياس الأبعاد وبالبوصلة وطاولة الرسم . ومزوّدين بالفرجار ومثلث المسّاح ، وسجّلا كل النقوش بطريقة تكاد تكون آلية ، ناسخين النقوش الهيروغليفية دون إدراك لمغزاها ، ومع ذلك فإن فضل ابتكار أساليب الوصف الموضوعي التي كانت وقتذاك الوسيلة الوحيدة لنشر الآثار المصرية قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي مردّه بلا شك إلى هذين المهندسين .

(٢٢) Casteix

وبعد عدة شهور من إقلاع البعثة الأولى إلى الصعيد توجّهت إليه بعثتان أخريان إحداهما برئاسة مهندس المساحة كوستاز وتضم اثني عشر عضوا من بينهم عالم الآثار ريپو ، والثانية برئاسة عالم الرياضيات فورييه وتضمّ أحد عشر عضوا من بينهم چوفروا سانت إيلير وچومار وشابرول والمصوّرين سيسيل وريدوتيه . وحين التقت البعثتان فيما بين إدفو وجبل السلسلة مع زملائهما چولوا وڤيليبه بادر الأخيران بعرض ما حققاه على زملائهم وحثّهم على اتباع نفس الأسلوب الذي سلكاه ، ومنذ ذلك الحين استقرت أركان منهجهم وبدأ العمل به بلا هوادة . فعلى يدي چومار تم الكشف عن معبد إدفو الذي كان مدفونا تحت الرمال وكان الفلاحون قد أقاموا فوق



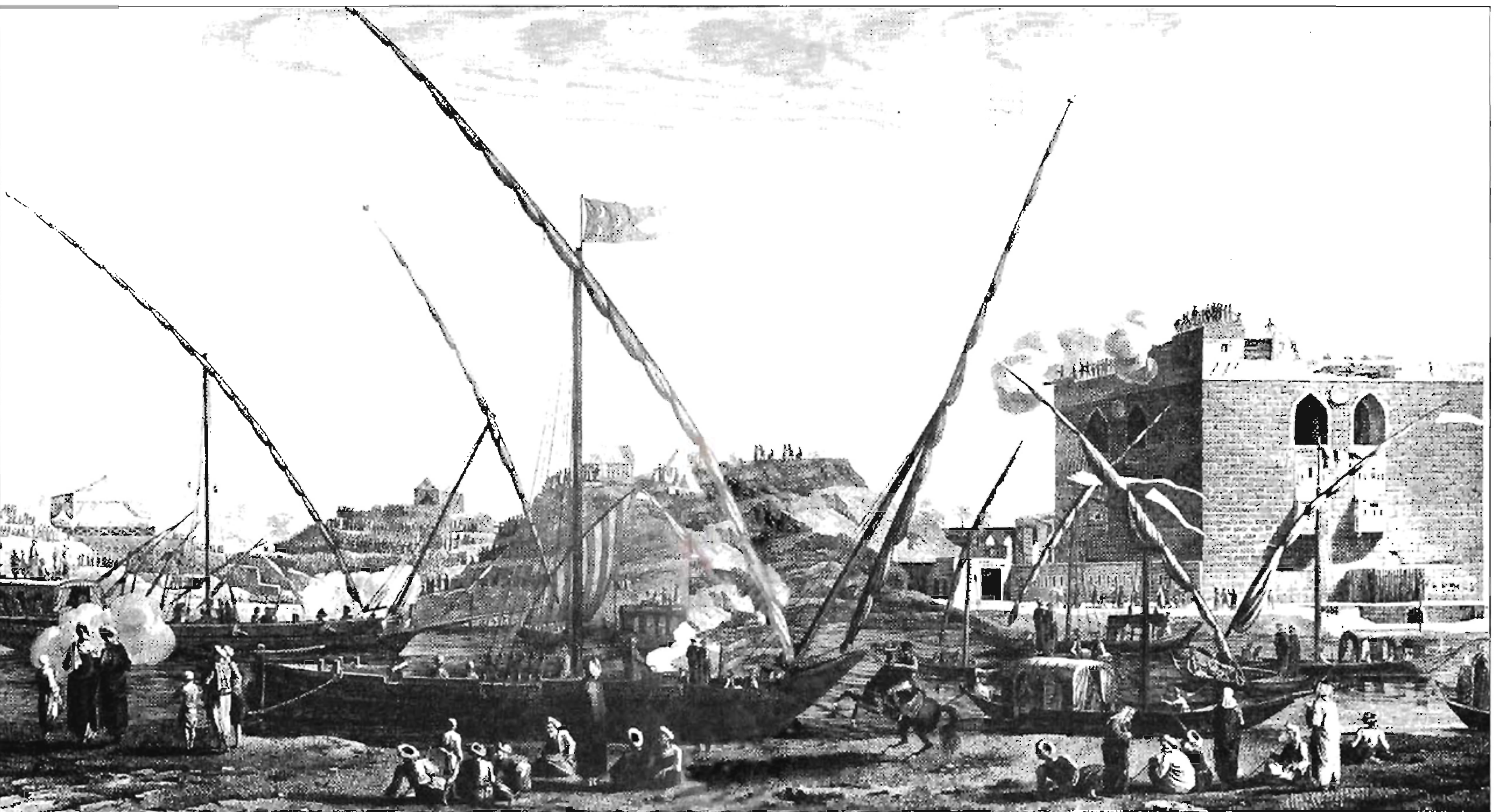
لوحة (٩٣) وصف مصر معبد إدفو



لوحة (٩٤) وصف مصر - نصر: [هو في الحقيقة أحد معابد طيبة].

« ليس ثمة حدث ما يطرأ ليزعج وجه الأبدية الذي لا يتغير. ففي هذا العالم الذي يتبدل فيه كل شيء تبقى مصر متربعة على عرش السكون. وحين تطوّقني الملل بنوباته لا أجد ما يصاحبني من العشاق والأصدقاء سوى الفلاحين والمومياوات المعاصرة لعهد رمسيس. ولا ينطلع بصري إلا إلى عمود متداع أو تمثال فقد ملامحه أو قوارب ضخمة ذات أشرعة بيضاء تهبط مع النيل أو تصعد معه ».

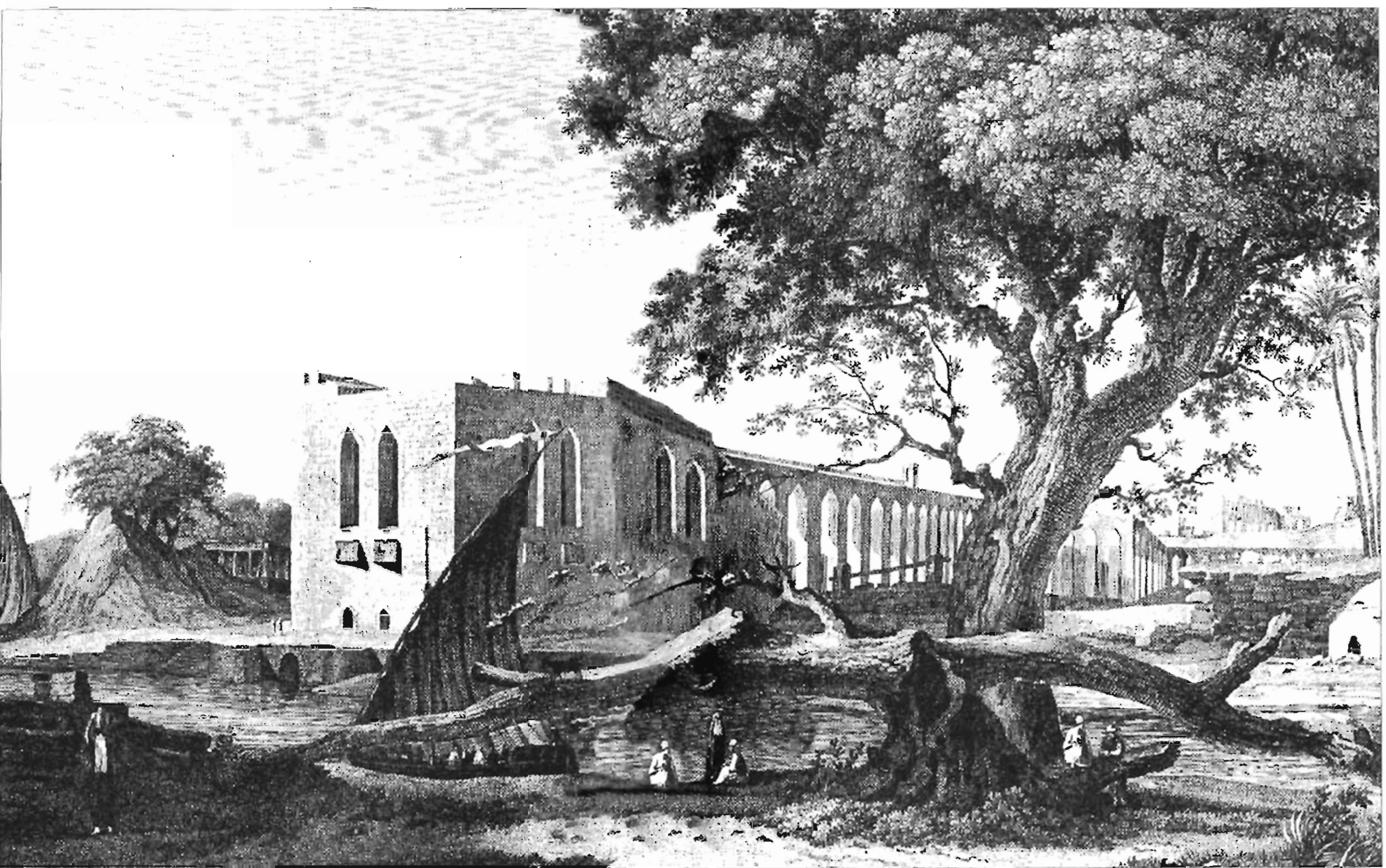
تيوفيل جوتييه



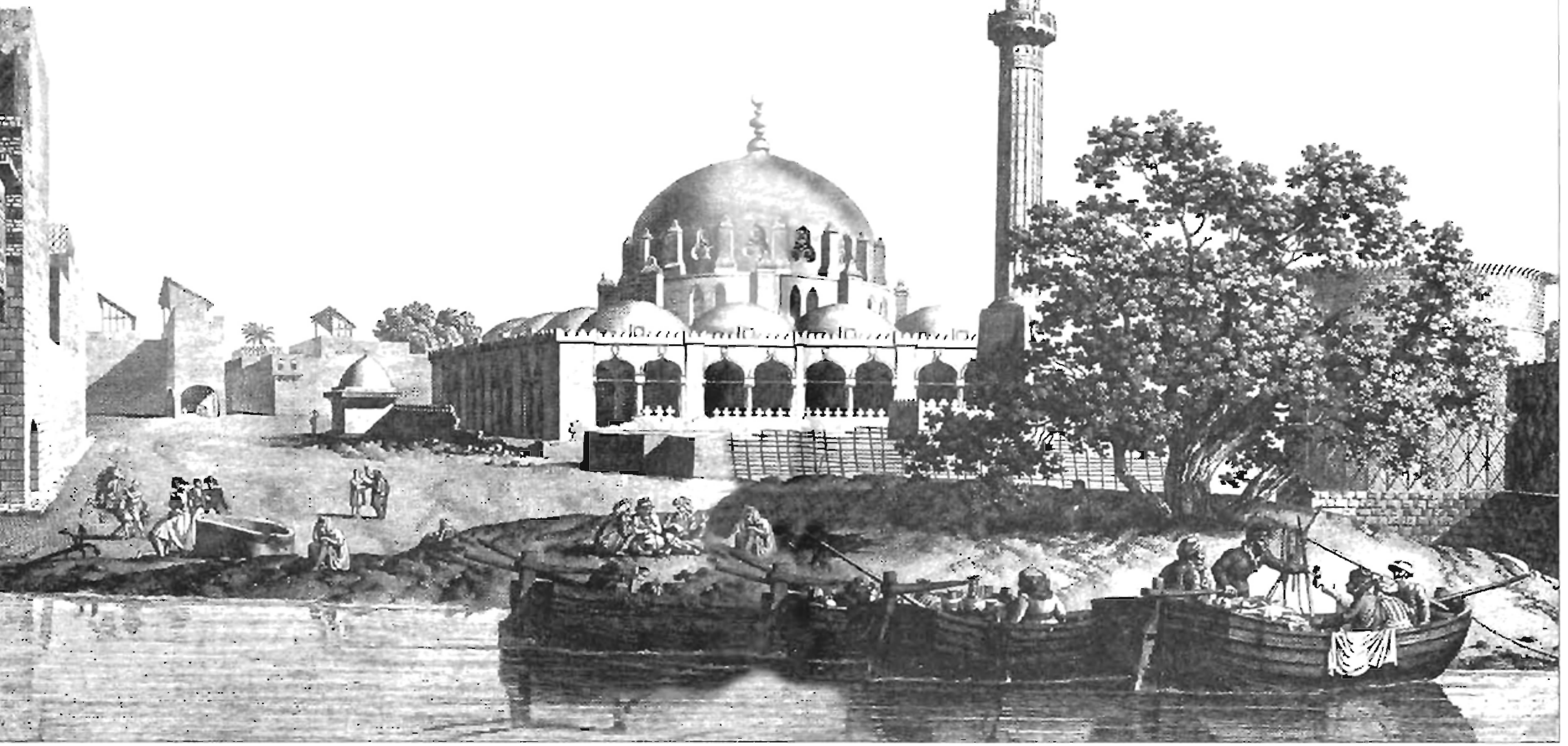
لوحه (٩٥) وصف مصر.

عيد وفاء النيل او فتح الخليج. « جرت العادة بأن النيل متى بلغ ستة عشر ذراعا احتفل بوفائه وسُمي اليوم وفاء النيل. وكتب السجل تثبت أن النيل بلغ حدا يجوز معه للوالي أن يحصّل الضرائب. وكان الموكل بالمقياس يطلق عليه اسم قاضي المقياس. وكان المصريون يسمّون بلوغ النيل فيضانه والاحتفال به جبر الخليج. لأن خليج القاهرة كان يمدّ المدينة بالماء في هذا العيد. فيسير المنادون وأولادهم في شوارع القاهرة وبأيديهم الجريد عليها الرايات من الأقمشة الملوّنة بالأخضر أو الأحمر والأبيض مهللين « البحر زاد غرّق البلاد » فيردّ عليهم آخرون صائحين « عوفا الله » والمقصود اوفى الله النيل. وبعد تحرير المحضر بوفاء النيل تُطلق الصواريخ وتعزف الموسيقى ليكون يوما مشهودا ».

علي مبارك: الخطط التوفيقية



لوحة (٩٦) وصف مصر . قناطر المياه مأخوذ من مصر العتيقة مصورة من جزيرة الروضة.



لوحة (٩٧) وصف مصر مرفأ بولاق ومسجد سنان باشا

الرمال التي تغطيه أكواخا يسكنونها. كما عرف كوستاز الطريق إلى مقابر الكاب على الضفة اليسرى للنيل ، فكانت دهشته هو وزملائه مماثلة لدهشة ڤيڤان دينون حين اكتشف مقابر القرنة ، فحتى هذه اللحظة لم يكن نظر العلماء قد وقع إلا على مشاهد دينية أو حربية محفورة بوفرة على أسطح جدران المعابد على حين تمتد الآن أمام أبصارهم فوق حوائط هذه الكهوف سائر مشاهد الحياة الزراعية لدى المصريين القدماء ومناظر القنص والصيد والطراد والبذر والحصاد. وعند وصولهم إلى الأقصر انبروا يفحصون معابد الأقصر والكرنك وميدامود على البر الشرقي ومعابد الرامسيوم والقرنة ومدينة هابو بالبر الغربي، ثم انتقلوا إلى اكتشاف مقابر وادي الملوك التي لم يتسع وقت ڤيڤان دينون لأن يزور منها غير مقبرة رمسيس الثالث المعروفة باسم مقبرة عازف القيثارة . و هكذا استطاع العلماء الفرنسيون تحطيم العوائق التي ظلت ثمانية عشر قرنا تحول دون النفاذ إلى قلب اثنتي عشرة مقبرة من المقابر الملكية . وعند وصول العلماء إلى جرجا قام قائد الحامية العسكرية بإرشادهم إلى مجموعة من الأطلال غربي النيل في أبيدوس التي كتب عنها سترابو وپلينيوس وبطلميوس، فعكفوا على دراسة المعبد العظيم لسيتي الأول الذي ظنوه في البداية قصرا مدفونا وسط الرمال. على أن الفضل الأكبر في معرفة حقيقة معبد أبيدوس ومنحوتاته المتقنة الجميلة يعود إلى حفائر مارييت وتقاريره عنها فيما بعد .

وقد فرغت بعثتا فورييه وكوستاز من مهمتيهما خلال شهري أكتوبر ونوفمبر من عام ١٧٩٩ وعاد العلماء إلى القاهرة بحافظات أوراقهم المكتظة بالرسوم والبيانات بعد أن أمضوا الصيف القائظ في الوجه القبلي مرتدين زيًا لا يلائمهم مُثقّلين بسيوف لا تفتأ تلتطم بسيقانهم بينما حرارة الجو تنفذ عبر سراويلهم اللاصقة وستراتهم الخضراء الطويلة وقبعاتهم الضخمة السوداء المصنوعة من الجوخ ، ولكنهم ما يلبثون أن ينسوا ما عانوه من متاعب وأوجاع ، فثمة شمس قاسية وناموس لاذع ينتشر كالدخان فوق القرى المغطاة بمياه الفيضان ، ومخاطر لقوها أثناء غارات البدو ومضايقات على أيدي الجنود الفرنسيين . حين يطمئنون إلى عودة مظفرة مزوّدين بالمادة العلمية التي سيضمها كتاب «وصف مصر» الذي طالبوا بالعودة إلى فرنسا للبدء في إعداده ، غير أنهم لم يغادروا مصر إلا بعد سنتين على أثر استسلام الجنرال مينو عام ١٨٠١ . وقد استخدموا كل ما في جعبتهم من لباقة ودبلوماسية وحيل كي يعودوا إلى فرنسا مصطحبين - رغم الخطر البريطاني - نباتاتهم ومعادنهم وحيواناتهم وخرائطهم ورسومهم وبعض الآثار التي اكتشفوها. وكان حجر رشيد وتابوت نقتانبو بين هذه المكتشفات غير أن الإنجليز صادروهما ليحتفظوا بهما في المتحف البريطاني . وما كاد العلماء يصلون إلى فرنسا حتى بدأ العمل الكبير الذي كان بونابرت يؤازره ويستحث مواصلته حتى صدر قرار عام ١٨٠٢ بإعداد ونشر كتاب «وصف مصر» على نفقة الخزانة العامة، و منح العاملون في تحريره وإعداده رواتب ثابتة . وقد عكف العلماء على إعداد خريطة لمصر باعتمادهم على الوثائق التي جمعوها بما فيها تلك التي كان الإنجليز قد استولوا عليها حتى نجح الكولونيل جاكوتان في استردادها . وقد قام ڤولني بالإشراف على أعمالهم وتعريفهم بطريقته في كتابة الكلمات العربية بحروف لاتينية . كما عكف نابليون بنفسه على مطالعة مسودّة المقدمة التاريخية التي كتبها جان باتيست فورييه والتي جاء فيها :

«تشكّل مصر نقطة التقاء إفريقيا بآسيا وأوروبا بالشرق والذكريات بالوقائع . إذ هي موطن الفنون المنطوية على آثار لا تحصى، ولا تزال معابدها الرئيسة وقصورها التي أقام بها الملوك الفراعنة

قائمة وإن تكن أحدث هذه الآثار العظمى قد شيّدت خلال العصر المواكب لحرب طرواده . وقد قصد مصر كل من هوميروس وليكورجوس وصولون وپيثاجوراس وأفلاطون ليلقنوا عنها علومها وعقائدها وشرائعها ، كما أنشأ بها الإسكندر مدينة خالدة ظلت لوقت طويل تحتل مكان الصدارة بين الموانئ التجارية ، وقد حلّ بها كل من پومپي ويوليوس قيصر ومارك أنطونيوس وقيصر أوغسطس وهم يقرّرون مصير روما ، ومن ثم مصير العالم . ولهذه الأسباب جميعا بات من الطبيعي أن تجذب هذه البلاد انتباه أمراء العالم العظام الذين يشكّلون أقدار الشعوب . .

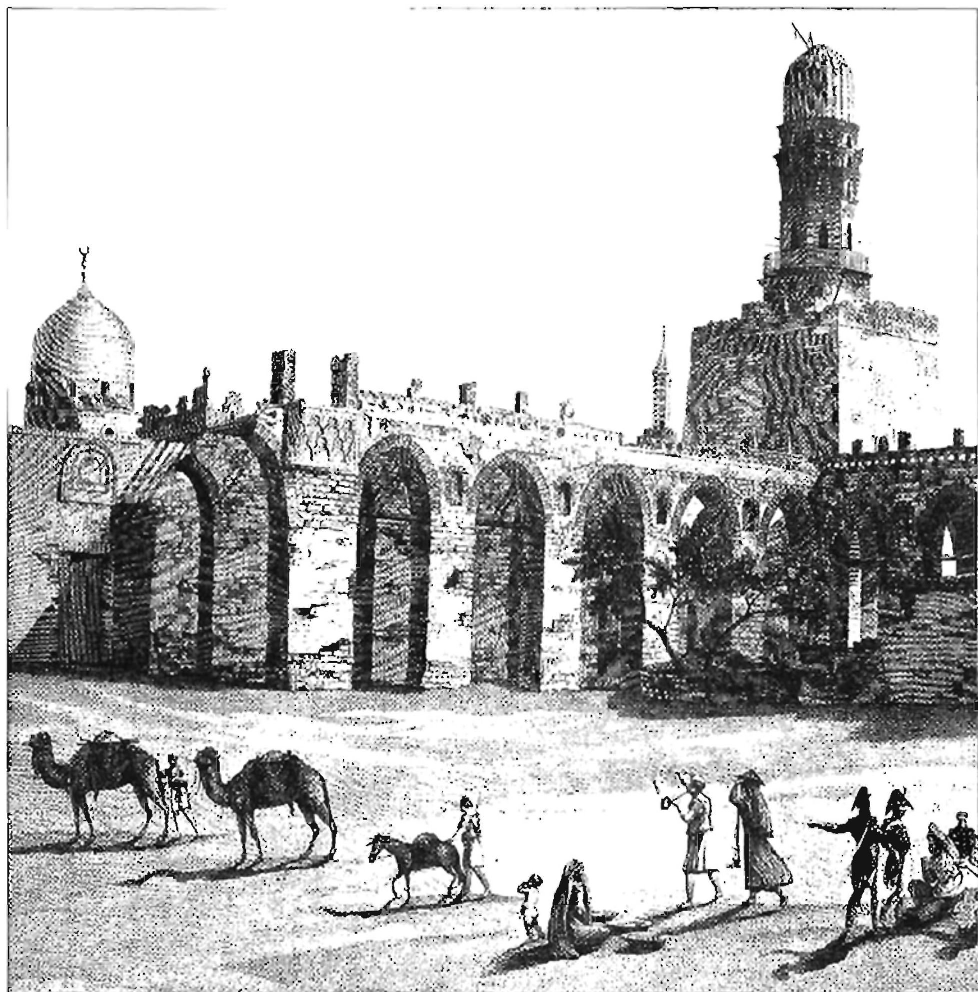
ويذكر الجميع الآن الدهشة التي عمّت أوروبا من أقصاها إلى أدناها حين تناهت إلى مسامعها أنباء وجود الفرنسيين بالشرق ، ذلك أن التخطيط لهذا المشروع الكبير قد تم في صمت كما جرى الإعداد له بهمّة وسرية ضلّلت أكثر خصومنا يقظة وترقّبا . فلم يعرف أحد بأمر الخطة إلا بعد تحقيقها . غير أن هذه البلاد [مصر] التي نقلت معارفها إلى العديد من شعوب العالم ترزح اليوم تحت وطأة الهمجية . . . إلى آخره».

ولقد كان ناپليون يدرك مدى الأثر الذي سوف تسفر عنه هذه الحملة على العلاقات بين أوروبا والشرق وإفريقيا ، وعلى الملاحة في البحر المتوسط ، وعلى مصير آسيا . ولذا فقد أعلن عن تطلّعه إلى أن يطبع مصر بطابع أوروبي تحتذيه بقية دول الشرق ، وأن يجعل حياة المصريين أكثر استقرارا ، كما أخذ نفسه بأن يوفّر لهم أساليب المدنية الحديثة وهو ما لم يكن من الممكن أن يتم دون تطبيق آخر ما بلغته العلوم والفنون في أوروبا . وهكذا غدا كتاب «وصف مصر» نموذجا لشتى المحاولات التي بذلت بعد ذلك من جانب الأوروبيين الذين أفادوا من جهود المستشرقين في استطلاع بلاد الشرق وفض غموضها وغرابتها تمهيدا لاحتلالها واستنزاف ثرواتها لصالحهم .

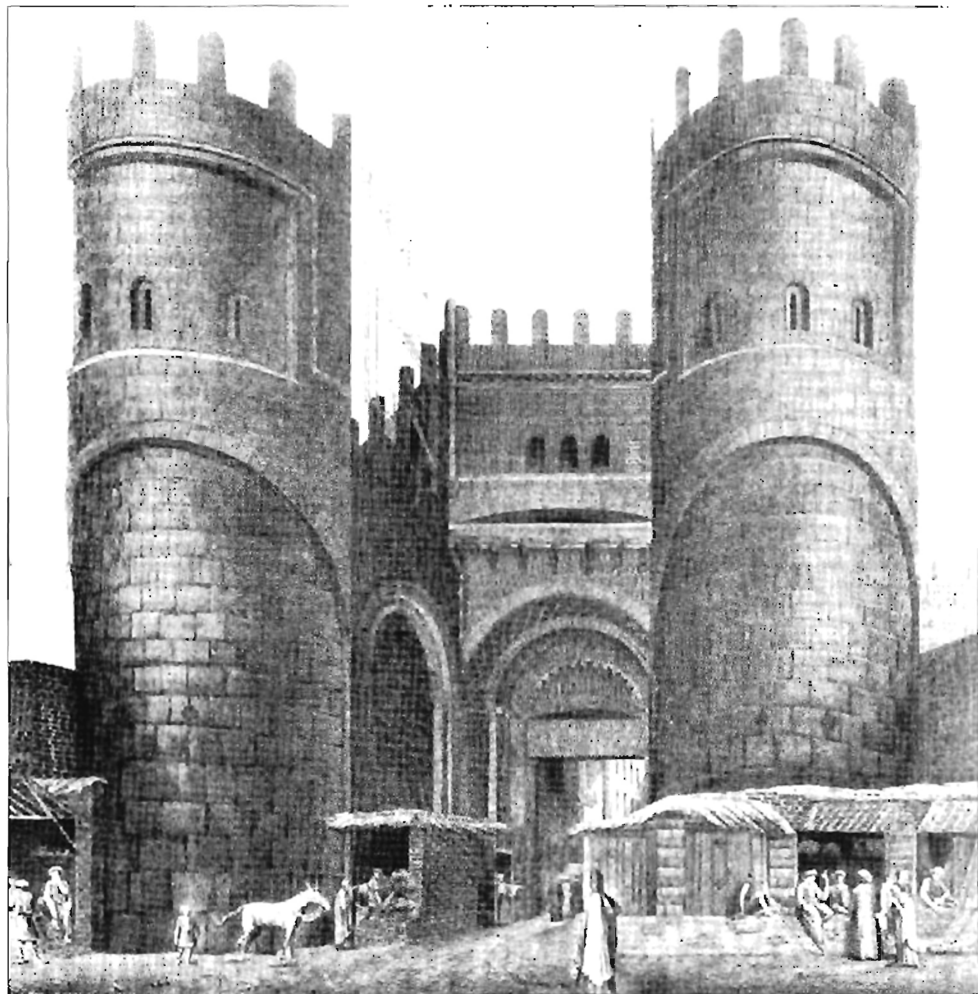

لوحة (٩٨) وصف مصر.
سيدة موسرة ترتدى القبقاب.

وظل چومار يشغل وظيفة سكرتير هيئة تحرير كتاب «وصف مصر» لمدة عشرين عاما محاطا بالعديد من المعاونين ، فبينما يشرف مارسيل على الطباعة بالمطبعة القومية ، يعد لوپير وچولوا الفصل الخاص بمصر المعاصرة والإسكندرية ورشيد والقاهرة ، ويكتب ديبوا إيميه فصلا عن الدلتا ، وشابرول فصلا عن عادات الأهالي بمصر . كما عقد چومار المقارنة بين سكان مصر القدامى والمعاصرين في أحد الفصول ، وقدم كوستاز دراسته عن زراعتهم وعاداتهم ، وسجل روبيه شعائرهم الجنائزية وأساليب التحنيط إلى أن ظهر في عام ١٨٠٩ الجزء الأول من كتاب «وصف مصر» الذي «طُبع بأمر صاحب الجلالة الإمبراطور ناپليون الأعظم» .

والحق إن الكتاب يضم أعمالا تنتمي إلى عالم العلوم أكثر من انتمائها إلى عالم الأدب . ذلك أن المؤلفين الذين شركوا في وضعه من أمثال چومار وڤيلييه وكوستاز كلهم من علماء الرياضيات الذين لم يذهب الخيال بأحدهم إلى حد الادعاء بأنه من الأدباء ، غير أن سعيهم المتكاتف الدؤوب الدقيق قد تمخض عن أعظم كتاب كُرّس لدراسة شعب من الشعوب . ويشغل الكتاب إثني عشر جزءا من الحجم الكبير الزاخر بالعديد من الخرائط واللوحات والرسوم ، وأربعة وعشرين جزءا من



لوحة (٩٩) وصف مصر . جامع الحاكم بأمر الله بالقرب من باب النصر



لوحة (١٠٠) وصف مصر - باب الفتوح

النصوص ، تتناول الأجزاء الثلاثة الأولى - التي تقع في خمسة مجلدات يستهلّها العلامة فورييه بمقدمة تاريخية - شؤون الآثار الفرعونية ومعابدها وتماثيلها وكل ما شيّد بعد الفتح الإسلامي . على حين تفرد الأجزاء الأربعة عشر التالية أبحاثًا ضافية عن مصر المعاصرة للغزو الفرنسي فضلا عن وصف مسهب للصعيد والدلتا والقاهرة وبرزخ السويس والإسكندرية ومقياس النيل ودراسة ممتعة لشتى الفنون والموسيقى الشرقية والموازين والمكاييل والمقاييس وأمور الزراعة والصناعة والتجارة وعادات المصريين المعاصرين . ويتناول بقية الكتاب الخواص الطبيعية بما في ذلك طبيعة أرض مصر وطبقاتها ونباتها وحيوانها وطيرها وأسماكها وأسرار التحنيط إلى غير ذلك . ويزدان الكتاب بمجموعة فذة من الخرائط الجغرافية واللوحات الفنية المرسومة لآثار مصر القديمة والإسلامية . وقد استغرق نشره خمسة وعشرين عاما من الجهود الجماعية ، وتطلّب تنفيذ التسعمائة لوحة التي اشتمل عليها الكتاب [وأكثرها غير ملوّن] إلى الاستعانة بنخبة ممتازة من الرسّامين والمصوّرين والطبّاعين وما يقرب من أربعمائة حفّار . فقد بدأ العمل في كتاب وصف مصر عام ١٨٠٣ ولم ينته إلا عام ١٨٢٨ بعد تذليل العقبات السياسية والمالية التي أوقفت عمليات طبعه خمس مرات . فعلى حين كان إهداء الجزء الأول من الطبعة الأصلية موجّها إلى الإمبراطور نابليون (١٨٠٨) تصدّرت الجزء الأول من الطبعة الثانية صورة الملك لويس الثامن عشر (١٨٢٠)، بينما أهديت الأجزاء الأخيرة إلى الملك شارل العاشر (١٨٢٧) . وتتأكد القيمة الكبرى لهذا الإنجاز العلمي الفرنسي في أنه نزع أكفان القرون الغابرة التي كانت مصر تتدثّر بها قبل ظهوره، وأنه أزاح عنها ظلمات ليل امتد عليها آلاف السنين حتى أضاء العلماء الفرنسيون أعماق التاريخ وأماطوا النقاب أمام العالم كله عن آثار ماض غامض عريق . ولم يقف الأمر عند هذا الحد، فقد بدأ يظهر لأول مرة علم جديد هو علم «المصريات» Egyptology على أثر اكتشاف حجر رشيد الذي عقد عليه جومار أهمية خاصة وحاول فك رموزه قبل أن يأخذ شمپوليون في ذلك .

وعن «لجنة العلوم والفنون» التابعة لجيش الشرق انحدرت تلك السلالة المجيدة التي ضمّت شمپوليون وپريس داڤن ومارييت وماسپيرو وغيرهم من أفذاذ الروّاد في كشف الستار عن خفايا الحضارة الفرعونية العريقة . وما من شك أن الفن الفرنسي يدين للحملة الفرنسية بمصر بمصدر خصب لإيحاءاتها الرائعة ، وعلى الرغم من أن «الصيغ الزخرفية» المصرية قد غدت خلال عهد «الإمبراطورية» هي البدعة الشائعة إلا أن الفضل في ظهورها لا يرجع في حقيقة الأمر إلى الحملة، إذ كانت قد ظهرت في القرن السابع عشر مؤلفات سجّلت مجموعات متنوعة من الآثار المصرية القديمة، فضلا عن الصور المطبوعة بطريقة الحفر التي نشرها القنصل بنوا دومايه وأترابه ، هذا إلى حفائر تيڤولي في ڤيلا هادريانوس قرب روما التي بعثت من الماضي البعيد تماثيل مصرية قديمة ، وكذا تصاوير پومپي الجدارية النابضة بحفلات تقديس الربة إيزيس المصرية . هذه العوامل كلها أسهمت في خلق صورة مصر ذات الطراز الفرعوني الفريد . فمنذ عهد لويس الخامس عشر انبسطت تماثيل أبو الهول على أذرع المقاعد والسرر وارتكز عليها رخام «الكونسولات» ، مثلما غشّت رموز إيزيس المحفورة في البرونز رخام المدافئ ، كما انتصبت المسلات في الحدائق العامة إلى جوار الجواسق(٢٣) . غير أنه من الإنصاف أيضا الاعتراف بأن كتاب «وصف مصر» قد استبدل برؤى الماضي الغامضة وخيالاته المشوّهة وثائق أشدّ دقة سرعان ما استلهمتها العمارة

(٢٣) انظر «فنون عصر النهضة» . **الرينيسانس والباروك والروكوكو** . طرز الأثاث خلال القرن الثامن عشر ، لكاتب هذه السطور . الطبعة الثانية المكتملة .

والنحت، فظهرت بباريس نافورة وقد وقف بها، تحت نسر باسط جناحيه على غرار حورس، تمثال للفتى أنتينوس صفيّ الإمبراطور هادريانوس وهو يصبّ الماء من جرّة بينما التصقت ذراعاه بجسده في وضعة ساكنة جامدة، وما أكثر واجهات المنازل التي جُمّلت واجهاتها بالصيغ الزخرفية المصرية وخاصة في شارع «القاهرة» الذي افتتح بباريس عام ١٧٩٩.

كذلك صاحب اتجاه العودة نحو الكلاسيكية في مجال التصوير وقتذاك على يد المصوّر دافيد ومدرسته نزعة أخرى تتجه صوب الموضوعات الإكزوتية غير المألوفة والمجلوبة من البيئات الأجنبية تعنى بالتفاصيل والألوان المحلية، فاختلطت في لوحات جرو عن معارك «أبي قير» (١٨٠٦) و«الأهرام» (١٨١٠) ولوحات چيروديه الكلاسيكية عن «ثورة القاهرة» ولوحة چيران «بونابرت يعفو عن ثوّار القاهرة» (١٨٠٨) (لوحة ٣٧ ملون) أزياء الوحدات العسكرية الفرنسية بسيوف المماليك المقوّسة والسروج العربية والجلابيب والعمائم، وتجاورت وجوه الضباط والجنود الفرنسيين مع وجوه المماليك والفلاحين والنوبيين. وهكذا لم يعد مفكّرو أوروبا ينظرون إلى الشرق المترع بالزخارف بوصفه مصدرا للمتعة والسلوى بل غدا في عيونهم عالما نابضا بالحياة يستهوي الدارسين والكُتّاب والفنانين مثلما بات طلّبة الرحّالة الرومانسيين(٢٤).

(٢٤) J.M. Carré: Voyageurs et écrivains Français en Egypte.

على أن الأدب لم يتأثر بالحياة المصرية إلاّ بأخرة بعد أن تأثر بالفنون، فلم يكن لمصر الفرعونية ولا لمصر الإسلامية دور إيحائي في هذا المجال في مبدأ الأمر. ولا جدال في أن الحملة الفرنسية على مصر قد استنفرت مجموعة من الدراسات الاستشراقية على جانب كبير من الأهمية، غير أنه لم تكن لهذه الحركة ثمرات آدبية مباشرة، وكان لا معدى لمصر من آن تنلبّث حتى مجيء چيرار دو نرڤال وجوستاف فلوبير وتيوفيل جوتييه(٢٤) وغيرهم (لوحات من ٩٣ إلى ١٢٧).



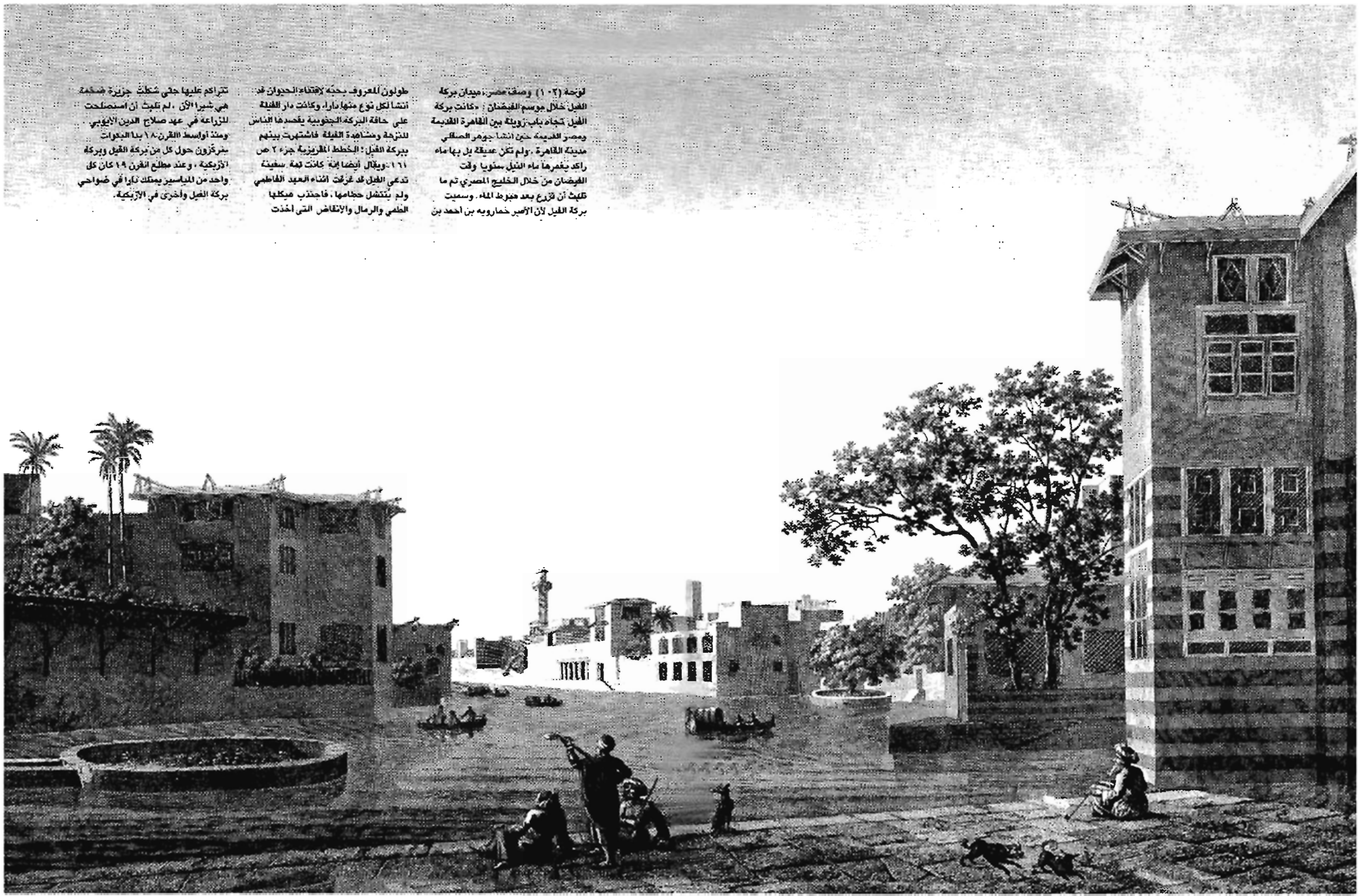


لوحة (١٠١) وصف مصر . بركة الأزبكية

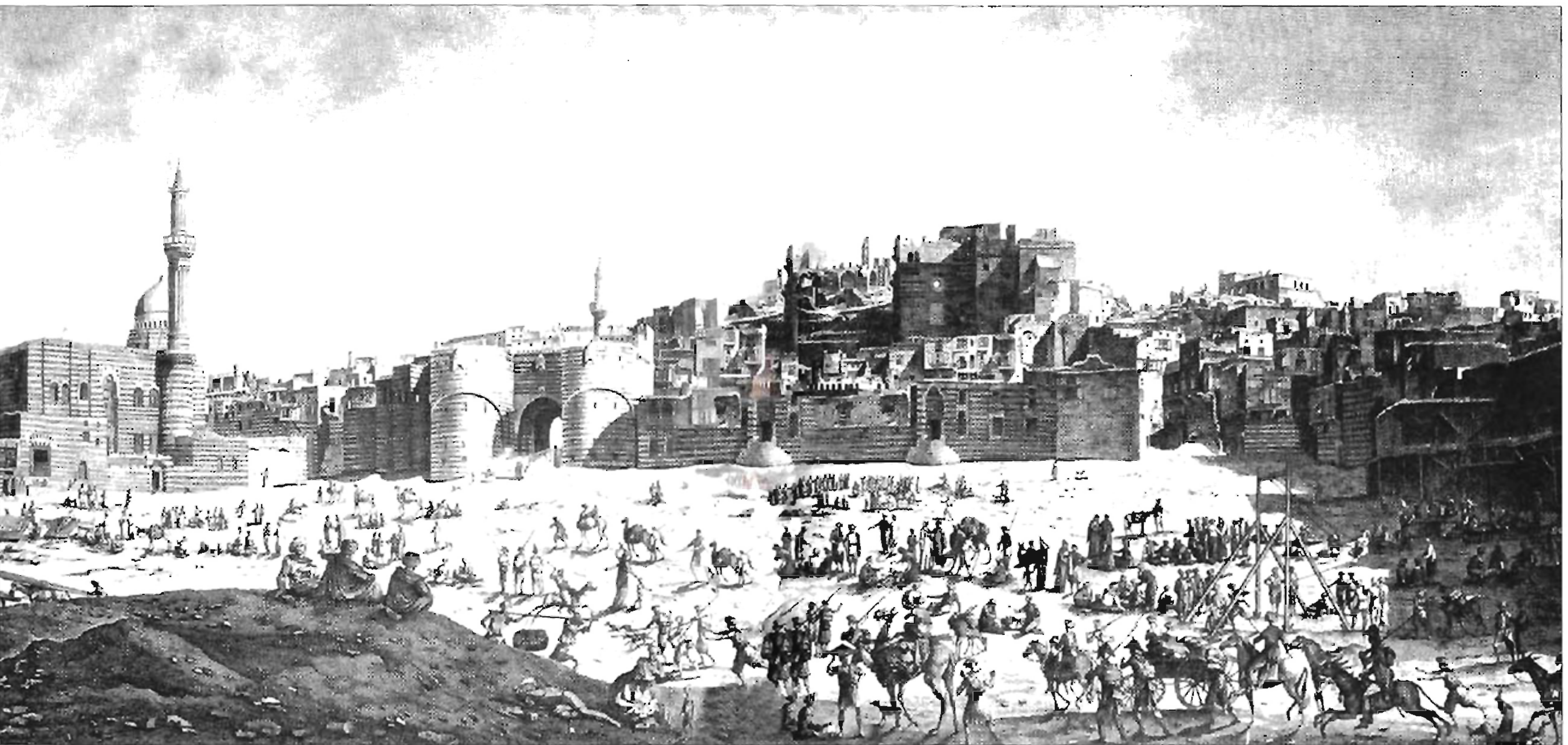
« وكان الفرنسيون قد اغتصبوا أثناء احتلالهم للقاهرة الكثير من قصور القاهرة وأقاموا فيها في سنة ١٨٠٠ مسرحا للكوميديا ومطاعم وملاهي خاصة . وكان يشرف على بركة الأزبكية حي الأقباط . وكانت دوره حافلة بالمشربيات والشبابيك الخرط السائد في أحياء القاهرة .

وكانت مدرسة الألسن تطل على البركة التي أن تحولت إلى فندق للإنجليز المارين بالقاهرة في طريقهم من الهند إلى إنجلترا عرف فيما بعد بفندق شبرد .. وفي منتصف القرن ١٩ أمر محمد علي بردم جزء كبير من البركة وإزالة الكيمان المجاورة لها لتقام المتنزهات ».

علي مبارك . الخطط التوفيقية



لوحة (١٠٢) وصف مصر: ميدان بركة الفيل خلال موسم الفيضان: «كانت بركة الفيل تجاه باب زويلة بين القاهرة القديمة ومصر القديمة حين أنشأ جوهر الصقلي مدينة القاهرة. ولم تكن عميقة بل بها ماء راكد يغمرها ماء النيل سنويا وقت الفيضان من خلال الخليج المصري ثم ما تلبث أن تزرع بعد هبوط الماء. وسميت بركة الفيل لأن الأمير خمارويه بن أحمد بن طولون المعروف بحبه لاقتناء الحيوان قد أنشأ لكل نوع منها دارا، وكانت دار الفيلة على حافة البركة الجنوبية يقصدها الناس للنزهة ومشاهدة الفيلة فاشتهرت بينهم ببركة الفيل: الخطط المقريزية جزء ٢ ص ١٦١. ويقال أيضا إنه كانت ثمة سفينة تدعى الفيل قد غرقت أثناء العهد الفاطمي ولم يُنتشل حطامها، فاجتذب هيكلها الطمي والرمال والأنقاض التي أخذت تتراكم عليها حتى شكلت جزيرة ضخمة هي شبرا الآن، لم تلبث أن استصلحت للزراعة في عهد صلاح الدين الأيوبي. ومنذ أواسط القرن ١٨ بدأ البكوات يتمركزون حول كل من بركة الفيل وبركة الأزبكية، وعند مطلع القرن ١٩ كان كل واحد من المياسير يمتلك دارا في ضواحي بركة الفيل وأخرى في الأزبكية.



لوحة (١٠٣) وصف مصر. ميدان الرميلة والقلعة.
«وكما كان لأهل القاهرة أسواقهم كانت هناك أماكن لتجمع المشعوذين كالحواة ومروضي القردة أهمها ميدان الرميلة حيث يحتشد سماسرة الخيل ويتزوي الحشاشون والمصارعون. ومع مضي الزمن تحوّل ما كان يحفه من مبان فاخرة إلى اكواخ وعشش وأحواش واخصاص. وأحاطت بالمساجد ابنية قذرة شوّهت ما كانت له من بهجة». علي مبارك. الخطط التوفيقية

الصفحة التالية لوحة (١٠٤) وصف مصر. ميناء الإسكندرية الجديد تفصله الجبانة عن الميناء القديم، وتبدو قلعة قايتباي شامخة.



لوحة (١٠٥) وصف مصر. حمام عمومي [البرّاني]



لوحة (١٠٧) وصف مصر. السقاء. المكاري (سائس الحمير). السقّاء.

لوحة (١٠٦) وصف مصر . حمام عمومي [الوسطاني]



لوحة (١٠٨) وصف مصر . زي امرأة . عامل نظافة . زي امرأة .

لوحة (١٠٩) وصف مصر . مصنع نسيج .

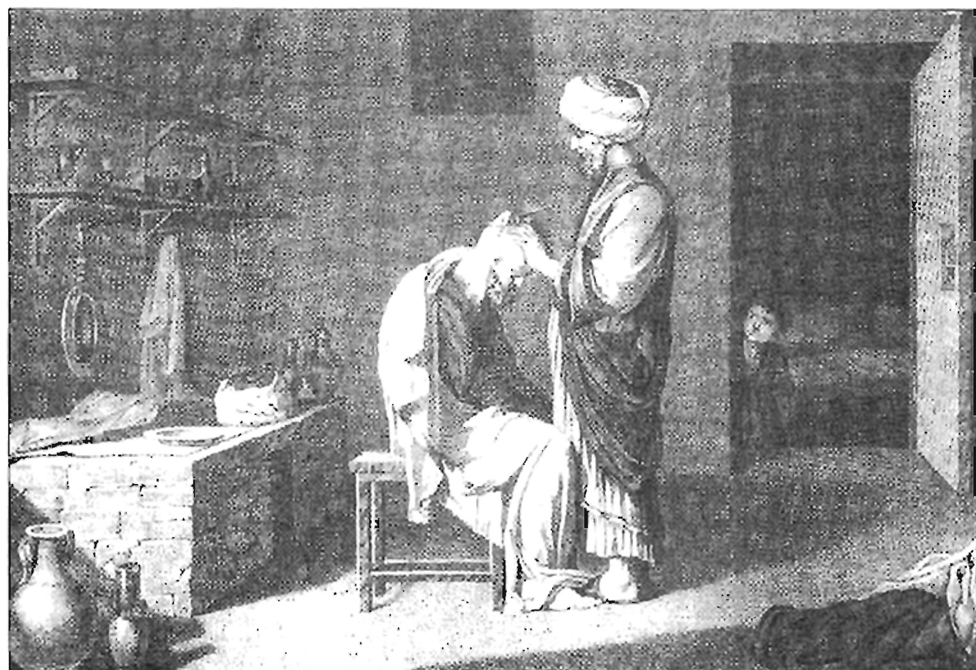


لوحة (١١٢) وصف مصر .أحد البكوات

لوحة (١١٠) وصف مصر . الفخراني .



لوحة (١١٤) وصف مصر. أحد البكوات.



لوحة (١١٣) وصف مصر. الحلاق



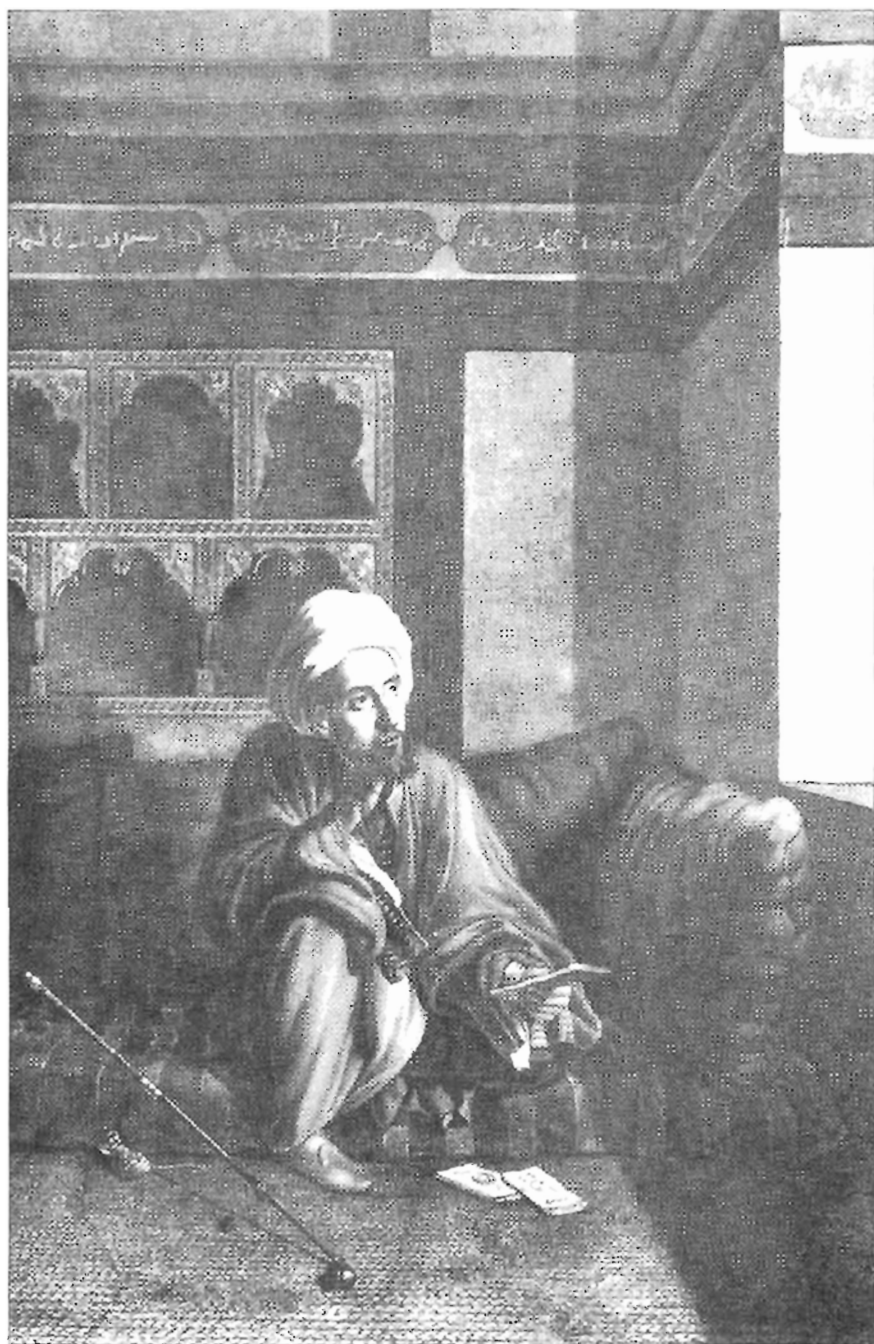
لوحة (١١١) وصف مصر. مماليك



لوحة (١١٥) وصف مصر . مراد بك



لوحة (١١٦) وصف مصر - الفلكي.



لوحه (١١٧) وصف مصر . الشاعر



لوحة (١١٩) وصف مصر . نوبي من الاسكندرية.



لوحة (١١٨) وصف مصر . عازف الربابة



لوحة (١٢٠) وصف مصر. راهب من دير سانت كاترين يحاور بدويًا.



لوحة (١٢١) وصف مصر. شيخ من الحبشة وآخر من إستانبول



لوحة (١٢٢) وصف مصر . مملوك.



لوحة (١٢٣) وصف مصر الغوازى



لوحة (١٢٤) وصف مصر - العروس ليلة زفافها

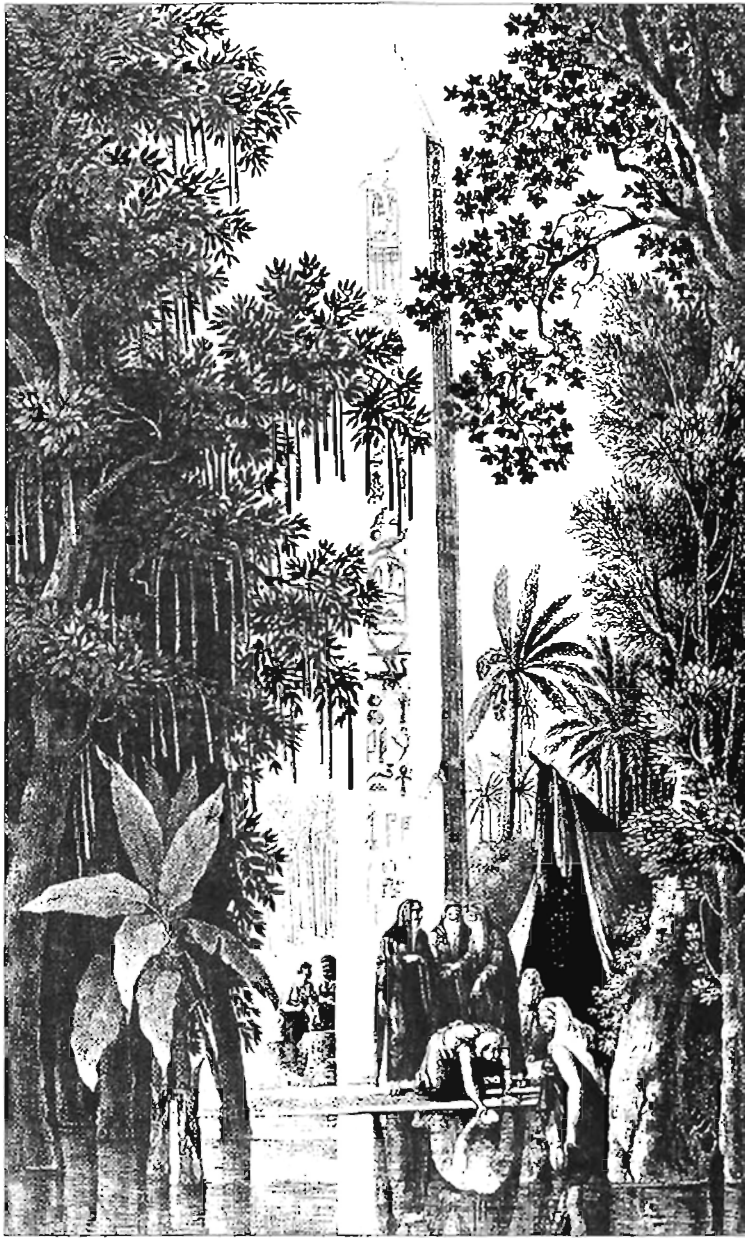


لوحة (١٢٥) وصف مصر - عالمة ترقص وتقرع الدف

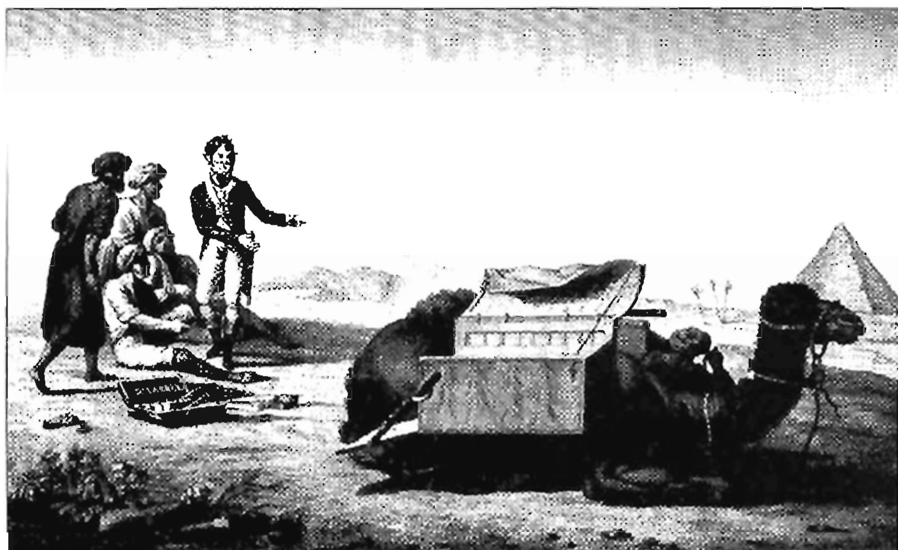




لوحة (١٢٦) وصف مصر - راقصات الطريق العام



لوحة (١٢٧) مسلة هليوبوليس



لوحة (١٢٨) محفة نقل الجرحى فوق جَمَل.

صليبي
في عباءة مُحَدِّثة

شاتوبريان

 في أكتوبر عام ١٨٠٦ حلّ بمصر الكاتب الفرنسي الشهير فرانسوا رينيه ده شاتوبريان صاحب كتاب «العبقرية المسيحية» الذي أصبح به في أعين معاصريه بطلا من أبطال المسيحية ، فاعتزم الحج إلى البلاد المقدسة فترة تتخفف فيها روحه من الضيق بنظام حكم نابليون بونابرت الاستبدادي وينعم فيها بحريته بعيدا عن فرنسا ، تدفعه رغبة ملحّة إلى الفوز بقلب معبودته ناتالي دي نواي ، وقد صوّرت له رومانسيته الجارفة أن هذه الرحلة إلى الشرق قد تأسر قلب معشوقته التي وعدته اللقاء في نهاية الرحلة بقصر الحمراء في غرناطة بوصفه فارس أحلامها الصليبي ، ولتجدّد بلقائه ذكري استرداد المسيحيين لأرض الأندلس من أيدي المسلمين . وكان شاتوبريان نابض الذهن بفضول فكري يدفعه إلى الاغتراب الدائم الذي يحرره مما ينتابه من قلق ويعينه على إخراج كتاب جديد من إبداعاته بعد صمت قد طال ، فأقدم على رحلته التي ختمها بكتابه الذي أسماه «رحلة من باريس إلى القدس والعودة من القدس إلى باريس عبر اليونان ومصر وبلاد البربر وإسبانيا»[٢٥] (١٨١١) . وقد اختص بالحديث عن مصر أربعين صفحة من صفحاته الألف ولكنه لم يتحدث في تلك الصفحات الأربعين بشيء له قيمته عن الآثار المصرية متعللا بأن رسوم ڤيڤان دينون ولوحات «المجمع العلمي المصري» تغنيه عن التعرض لآثار طيبة ومنف التي سبق أن ذكر عنها كل ما ينبغي قوله في كتابه «الشهداء أو انتصار الديانة المسيحية» (١٨٠٩) والتي جمع مادتها خلال رحلته إلى الشرق . وشاتوبريان لا شك كاتب شائق مبدع يعنى بالقالب أكثر مما يعنى بالمضمون حتى تعدّ كتاباته نموذجا لجمال الأسلوب الرومانسي الذي يحيل أي حديث موضوعي إلى حديث وجداني يعبّر عن صدى نفسه هو وكأنما لم تكن الأركيولوجية أو الإسلام تهمّانه بقدر تجديد أوتار قيثارته هو . ولعل هذا هو السر في أنه كان يجتزئ بإلقاء نظرة عابرة على الآثار والأطلال بينما كان ينعم النظر الفاحص على النصوص ، ثم يشكّل من هذا وذاك رؤاه الخاصة التي يعيد فيها تشكيل الطبيعة وخلق عالم يرفّ بالحيوية . وإذا كان من الممكن القول بأنه أول من حاول تصوير المواقع الشهيرة بألوان بيئتها الأصلية التي جاءت ناعمة متقنة أو ما سمّاه «اللون المحلي» يثري به روايته ويصف به الطبيعة والأماكن التي جرت فوقها الأحداث أو التي شهدت شهداءه ، فقد كان مع ذلك كثير الحديث عن نفسه ، يجترّ ذاته في كل ما يكتب ، مدّعيا أنه لا يجول بهدف الكتابة بل بهدف جمع حصيلة من الصور الذهنية . على أن رحلة شاتوبريان إلى الشرق قد كشفت عن

(٢٥) E.R. De Chateaubriand: Itinéraire de Paris à Jerusalem et de Jerusalem à Paris par la Grèce,et revenant par L'Egypte, La Barbarie et L'Espagne.

غلوه في الاهتمام بكل ما هو عبري ويوناني بما يفوق اهتمامه بالإسلام المعاصر، الذي أظهر في مبدأ الأمر أنه لا يكترث به ثم ما لبث أن أفصح عن ازدرائه له وكأنه حجر عثرة يحاول جهده أن يتجنّبه خلال رحلته. والراجح أن أهداف رحلته الثلاثة: الدينية والأدبية والغرامية، أي زيارته لقبر المسيح وجمع المادة التي سيصوغ منها كتابه «الشهداء» وغزو قلب فاتنته ناتالي قد صرفته عن الاهتمام بالإسلام.

ومما يثير الأسى أن أول لقاء بين هذا المسيحي المتعصب وبين الإسلام قد أصابه بالنفور، فقد شاء القدر أن يتوجّه إلى الشرق في الوقت الذي ألحق فيه الأتراك العثمانيون بالإسلام وصمة لا تُمحى، فما كاد يطأ أرض اليونان حتى لمس وطأة الاحتلال العثماني وآثاره وحشيته في قمع الشعب اليوناني. وما لبث أن أنشب في هذه اللوحة الكابية أظفار رومانسيته. ولم يقنع بتسجيلها وفضحها بل أدانها وألقى على الإسلام تبعة تلك المآسي المفزّعة واصفًا الإسلام بأنه جلاّد اليونان. وهنا يحق التساؤل: لو أن شاتوبريان قد بدأ رحلته في الشرق من مصر في يولية عام ١٨٠٦ كما فعل چيرار دي نرڤال من بعده، أكان ذلك سيقلل من غلواء كراهيته للإسلام وحدّة هجومه عليه؟. لا شك أن الخطأ الجسيم الذي تردّى فيه شاتوبريان هو تسرّعه في جعل أخطاء العثمانيين في مطلع القرن التاسع أخطاء المسلمين عامة في كل زمان ومكان (٢٦).

(٢٦) Moenis Taha-Husse- in: Le Romantisme Francais et L'Islam. Liban 1962

ولقد تجاوز شاتوبريان جميع من تجنّوا على الشرق أو تحاملوا عليه في كتاباتهم فزاد وسمّى القرآن الكريم «كتاب محمد»، وكانت هذه هي التسمية الشائعة للقرآن في أوروبا والفكرة السائدة عنه إلى أن غيّرتها حصيلة المعارف الجديدة بعد جهود المستشرقين من أعضاء الجمعيات الآسيوية وممن أتيح لهم التعرف على البلاد الإسلامية عن قرب، فضلا عن أن إسهام المستنيرين من المستشرقين أمثال سير وليام چونز (١٧٤٦ ـ ١٧٩٤) كان له أثره الكبير في اطّراح هذا التعصّب. على أن شاتوبريان قد رمى القرآن دون قراءته بخلوه من أي مبدأ حضاري أو أية قاعدة تسمو بالأخلاق أو تندّد بالاستبداد أو تدعو إلى الحرية، كما ادّعى بأن الحروب الصليبية لم تكن عدوانًا بل كانت رد فعل لوصول عمر [بن الخطاب] إلى أوروبا! ووصف المسلمين بأنهم: «يجهلون الحرية ويفتقرون إلى آداب المجتمع، ويؤمنون بإله القوة، وأنهم إذا لم يكبحهم غاز يبذر بينهم بذور العدالة الإلهية ينقلبون جنودا بلا قائد ومواطنين بلا مشرّع وعائلة دون أب».

والثابت أن شاتوبريان لم يقرأ القرآن. وإذا كان قد قرأه فلا شك أنها قراءة سطحية عابرة. ولقد كان متاحا له قراءة ترجمة ساڤاري الممتعة لمعاني القرآن والتي ظهرت منذ عام ١٧٨٣ فضلا عن غيرها من التراجم الفرنسية والإنجليزية. وقد جانبه الصواب حين صوّر القرآن على أنه قصص لا سند له من الحقيقة، كما لا نجد في كتاباته أية إشارة أمينة إلى النص القرآني، وأغلب الظن أنه اكتفى بالاستماع إلى ما رُوي له عنه من تلفيقات غير صحيحة، أو إلى روايات الرحّالة الذين استعار من أحاديثهم الكثير في كتاباته. وعلى الرغم من ذلك كله نراه متأثرا كل التأثر بما نزل في القرآن الكريم عن عيسى ومريم من تبجيل وتوقير. وإذا كان شاتوبريان لم يبذل جهدا للنفاذ إلى عمق النص القرآني فقد توسّع في قراءة مراجع التاريخ الإسلامي حول الحروب الصليبية في

محاولة واضحة لكي يضفي عليها الشرعية كما قدمت.[27] ولا يؤخذ على شاتوبريان جهله بعقيدة الإسلام بقدر ما يؤخذ عليه سوء نيّته تجاهه، فقد لام الإسلام قبل أن يزور أكثر بلاده، وشجبه قبل أن يخبره، وتحامل عليه بأحكامه الساخرة وتعميماته الباطلة التي حركت عليه كثرة من أصحاب الأقلام ممّن تصدّوا له في فرنسا عقب ظهور كتاب «الرحلة» يتناولونه بالنقد الحاد ويتهمونه بالافتقار إلى الموضوعية ويأسفون لما هوى إليه أسلوب شاتوبريان المغرض من إسفاف وكراهية وحقد تؤجّجه روح انتقامية[28].

(٢٧) المرجع السابق نفسه.

(٢٨) المرجع السابق نفسه

على أننا نجد شاتوبريان يبدي مع ذلك اهتماما بالمنشآت المشيدة بالحجر التي أخذت مكان الصدارة في كتابه قبل المناظر الطبيعية، وهي منشآت ذات طابع ديني كانت أدعى أن تكون مدخلا له لاستيعاب العقيدة الإسلامية وأن يقوده إعجابه بالفن الإسلامي إلى إنصاف الإسلام لكنه لم يفعل، إذ كان اهتمامه بما شيّده المسلمون يفوق اهتمامه بمن شيّدوه. وعلى الرغم من أنه أمضى شهرا بمصر إلا أنه لم يحدثنا إلا لماما عن طابعها الإسلامي، فلم يذكر من عمائرها إلا جامع عمرو بن العاص متعجّلا وهو يستطرد في الحديث عن قبة الصخرة، وإن كان قد سجّل انبهاره بجلال الآثار الفرعونية حين يقول: «أعترف أن أول نظرة ألقيتها على الأهرام قد حركت في نفسي الإعجاب بها، لقد وقفت متردّدا بين الحزن والبهجة وأنا أشهد أن أعظم أثر أبدعته أيدي الإنسان ليس غير مقبرة. غير أني ما لبثت أن طردت عن ذهني فكرة أن هرم خوفو ليس إلا كومة من الأحجار والهياكل العظمية، إذ سرعان ما أدركت أن الإنسان المصري لم يشيّد مثل هذا الضريح مدفوعا بشعوره بالفناء والعدم بل مسوقا بغريزة خلوده. وتذكرت حكمة ديودور الصقلي التي تقول: إن أولئك القوم كانوا يدعون البيوت التي يحيون فيها مساكن عابرة في نفس الوقت الذي يسمّون فيه مقابر الموتى بيوت الخلد التي لا يغادرونها إلى الأبد».

وكانت المقارنة بين عظمة الماضي وضعة الحاضر من الموضوعات الأثيرة عند كتّاب الرحلات عن الشرق الأدنى عموما ومصر بالذات، فلم ير شاتوبريان في مصر إلا «ذكريات بلاده العظيمة التي خلّفتها فوق هذي السهول وحملتها إلى ضفاف النيل العبقرية الفرنسية». ثم يتساءل وهو يودّع أرض مصر: «كيف أمكن لهذه الطغمة المنحلّة من المسلمين أن يعيشوا على نفس الرقعة التي عاش فوقها من قبل قومٌ مختلفون تركوا في ذاكرة هيرودوت وديودور الصقلي أثرا لا يُمحى؟». وفي ظني كما أسلفت أن مردّ هذه المهاترة وتلك الغلظة في التعبير المتعالي عما شاهده في مصر هو التباس الأمر عليه إلى حد الخلط بين الإسلام وبين الفوضى القائمة التي أشاعها الاحتلال العثماني لقرون طويلة، فعدّ رضوخ المصريين للغزاة وتواكلهم أسلوب حياة نابع من تطبيقهم للإسلام الذي لم يُعنَ هو نفسه بقراءة شيء عن أصوله في كتب جادة. ولو فعل لما أصدر هذا الحكم المجانب للصواب، والذي لا يمكن أن يصدر إلا بدافع من تعصب أو تحامل.



مُزيحُ الظلمة عن
غوامض الأسرار



شمپوليون

١٧٩٠ - ١٨٣٢



تقدم چان فرانسوا شمبوليون وهو ابن سبعة عشر عاما فحسب إلى «جمعية الفنون والعلوم» بجرينوبل عام ١٨٠٧ بأطروحته الفذة عن الجغرافيا القبطية لمصر والتي ذهب فيها إلى أن اللغة القبطية هي لغة المصريين القدماء. وما كاد يبلغ الواحدة والعشرين حتى عيّن مدرسا بكلية الآداب في نفس المدينة، ونشر كتابه «مصر أيام الفراعنة» حين بلغ الثانية والثلاثين بعد أن توصّل إلى حل رموز حجر رشيد. ومن المصادفات الغريبة أنه في الوقت الذي كان يقرأ فيه تحت قبة الأكاديمية الفرنسية في ١٧ سبتمبر ١٨٢٢ رسالته إلى الأستاذ داسييه سكرتير عام الأكاديمية الفرنسية عن الهيروغليفيات، كانت تتهادى على صفحة نهر السين صنادل ضخمة أعدها المنقب «بلزوني» تحمل نموذجا دقيقا لمقبرة سيتي الأول التي اكتشفها عام ١٨١٧ واجتذب بفضلها شهرة كبيرة في فرنسا دعّمها بإقدامه الجسور على اقتحام معبد أبي سمبل وهرم خفرع. وكان جسد بلزوني الضخم قد أهّله لأن يستهلّ حياته لاعب سيرك وحامل أثقال مرموق، ثم اجتذبته الميكانيكا إلى أن تفرّغ للاشتغال بشؤون الآثار، فعمل لحساب رحّالة ومستكشفين من الأثرياء والنبلاء الإنجليز عفا الزمن على أسمائهم وبقي اسمه هو. وقد أدّى طوله الفارع وقوته البدنية غير المألوفة إلى تسميته تارة شمشون الجبّار وتارة مارد بادوا. وكان قد انكبّ طيلة سبعة وعشرين شهرا على إعداد نموذج المقبرة الطيبية التي أسند تنفيذها إلى فنانَيْن قديرين صاغاها في حجمها الطبيعي من واقع مستنسخاته لصورها ورسومها المتميزة بدقة وروعة فتنت عيون الآلاف الذين توافدوا على مشاهدتها في مدينة باريس بعد لندن.

وكان شمبوليون نفسه من بين من فتنتهم المقبرة كما فتنته الرموز الهيروغليفية التي ظل عاكفا بإصرار على فض أسرارها حتى نجح في قراءتها فملأ وجدان العالم كله بحياة مصر القديمة على الرغم مما جرّ هذا الاكتشاف عليه من نقمة العلماء الذين نشؤوا على المعارف الكلاسيكية القديمة، والذين استنكروا ما يمكن أن تناله سمعة شعب «همجي» قديم - على حدّ قولهم - من تقدير نتيجة هذا الاكتشاف الذي أثار عليه بالمثل حفيظة كثيرين أخذوا يزعمون أنهم قد سبقوا شمبوليون إلى هذا الاكتشاف، ومن بينهم عالم الفيزياء والطبيب الإنجليزي توماس يونج الذي نشر في عام ١٨١٨ أربع صفحات مترجمة عن حجر رشيد في دقة شديدة تؤكدها مطابقة النصّين الهيروغليفي والديموطيقي للنص اليوناني (٢٩). وهو لاشك جهد صادق لتمييز هذه الرموز القديمة يستحق التقدير والإشادة والتسجيل، غير أن هذا الجهد كان محاولة تجريبية تعتمد على الملاحظة والمقارنة

(٢٩) جاء في ملحق دائرة المعارف البريطانية (الطبعة الرابعة ١٨١٩): «ومع أنه ليس من المحتمل أن تكون أية نتيجة من التي انتهى إليها توماس يونج قد أثرت على شمبوليون بأية حال، إلا أن إحجام شمبوليون عن ذكر ما علمه مما توصل إليه العالم الإنجليزي قد أساء إلى سمعته.

Supplement to The Encyclopaedia Britannica 4th edition1819.

وتسندها عبقرية فذة دون أن يكون وراءها ذلك المنهج العلمي الراسخ الذي انتهجه شمبوليون .
كذلك ظل عدد من علماء فرنسا على رأسهم چومار يحاربون الشاب العبقري الذي آرّق نجاحه المبكّر لياليهم ، وزادت حدّة هجومهم شراسة فرفضت أكاديمية الفنون الجميلة استقباله في ساحتها على الرغم من نفوذ راعيه داسييه . وانتقلت الحرب إلى الصحافة التي مضت تنبش أسرار الماضي بحجة أن شمبوليون وشقيقه كانا من مشايعي نابليون بوناپرت ، وأخذ خصومه المقرّبون من لويس الثامن عشر وخاصة چومار يؤلّبونه عليه ، وذهبوا إلى حد التقليل من شأن صفة «المصري» التي كُنّي بها فكنّوا چومار «بالمصري الحقيقي » كما كنّوا توماس يونج « بالمصري بالجوار » ، غير أن ذلك كله لم يفتّ في عضد شمبوليون الذي ترك لشقيقه الأكبر مهمة الدفاع عنه وانبرى محاولا إثبات نظريته عن الرموز الهيروغليفية باكتشافات جديدة حتى نطقت أطلال الكرنك الخرساء وانطلقت تروي قصة عشرين قرنا من تاريخ مصر المجهول .

وكان شمبوليون على معرفة تامة بالإنجاز العظيم الذي قامت به لجنة العلوم والفنون بجيش بوناپرت ويدرك قيمته الأركيولوجية كما يعي بوضوح أكثر من غيره ما يدين به لكوكبة علماء عام ١٧٩٩ ، إلا أنه كان يؤمن أيضا أن له دورا يؤدّيه ويقدّم به إضافة جديدة إلى عمل أولئك العلماء الأفذاذ . فكتب عام ١٨٢٧ مذكرة رفعها إلى الملك شارل العاشر يلتمس فيها أن تبعث به الحكومة الفرنسية إلى مصر ليحقق هذا العمل الذي كان يتوق إلى إنجازه توقه إلى رؤية مصر . وقد أشار في هذه المذكرة إلى : «أن أعضاء لجنة العلوم والفنون والرحّالة الذين مضوا في إثرهم كانوا يعتقدون باستحالة الوصول إلى فض أسرار الرموز الهيروغليفية وهو ما حفزهم على عدم التدقيق في نسخ النقوش المسهبة والكتابات المقدّسة المصاحبة للشخوص المحفورة في لوحات النقش الغائر التاريخية ، بل إنهم أهملوا نسخ الكتابات مكتفين بتحديد المكان الذي تشغله إلى جانب المشاهد المصوّرة التي نقلوها في حين أن الاستنساخ الدقيق لهذه المناظر الرائعة بكل ما تحمله من نقوش الكتابة الهيروغليفية يحمل في طياته قيمة ثمينة بغير حدود . ذلك أن هذه المشاهد يكشف كل واحد منها سرّ الآخر ، وهو ما يحقّق الآمال العريضة التي تعقدها عليها علوم التاريخ» . وهكذا فصّل شمبوليون في مذكرته للملك خطته وأهداف رحلته وحرصه على ضرورة استكمال المعارف الهندسية والدينية والفنية والصناعية التي جُمعت عن مصر الفرعونية بسرعة وحسم ، وأهمية تسجيل تلك النقوش الهامة - التي يتهدّدها لصوص المقابر الذين يجهلون قدرها كما تترصّدها الفيضانات التي لا تكفّ عن التلاحق - ونقلها إلى أوروبا!

وكان شمبوليون قد وفّق إلى شراء مجموعة الآثار المصرية التي عرضها للبيع هنري صولت القنصل الإنجليزي بمصر ، وتم نقلها إلى باريس وعرضها بمتحف اللوڤر في ديسمبر ١٨٢٧ على الرغم مما أثاره چومار من احتجاج وضجيج . وكان هذا النجاح وراء تعيين شمبوليون أمينا للعاديات المصرية بمتحف اللوڤر ، وهو المنصب الذي أتاح له أن يتوجه بعد ذلك إلى مصر ليحقق حلم حياته ، فاختير رئيسا للبعثة المتجهة إلى مصر والتي انضمت إليها بعثة إيطالية يرأسها المستشرق روسيلليني ، ووصلت البعثتان إلى الإسكندرية في ١٨ أغسطس عام ١٨٢٨ .

وقد حاول دروڤيتي القنصل الفرنسي في مصر عرقلة أعمال هذه البعثة وخاصة بعد وفاة منافسه هنري صولت القنصل البريطاني ، إذ كان يأمل أن يبقى في مصر سيّد الموقف بلا منازع

ينقّب كيف يشاء ويهرّب غنائمه بملء حريته ، غير أن محمد علي بسط حمايته على بعثة شمبوليون وأمر بمدّها بكل مساعدة تحتاجها في كل موقع تحلّ به ، كما طالب بترجمة نقوش مسلّة الإسكندرية .

وإذا كانت حماسة شمبوليون لآثار مصر القديمة قد أمسكت بتلابيبه فإن حياة المصريين المعاصرين قد اجتذبت بعض اهتمامه حتى إن رسائله الموجّهة إلى شقيقه والتي نُشرت بعد عودته لم تخل من وصف مشاهد الحياة المصرية ، فقد كتب على سبيل المثال بصف احتفالات مولد النبي بالقاهرة قائلا : «احتشد ميدان الأزبكية الذي تغطي مياه الفيضان منتصفه بالجماهير الملتفة حول المشعوذين والراقصات والمغنيات ، وانتصبت سرادقات بديعة رائعة يمارس فيها الناس شعائر الحفل . فكان هناك فريق يتلو وهو جالس آيات القرآن بصورة منتظمة ، كما كان هنالك ما يقرب من ثلاثمائة شخص مصطفّين في صفوف متوازية يحرّكون بصفة مستمرة جذوعهم إلى الأمام وإلى الوراء مثل الدمى المتحركة وهم يسبّحون قائلين ، لا إله إلا الله . وعلى مبعدة منهم يقف قرابة خمسمائة فرد في حلقة متراصّة يتحركون وكأنما هم غائبون عن الكون المحيط بهم ، تعلو سواعدهم وتهبط مع إيقاع كلمة «الله» التي ينبسون بها من أعماق صدورهم بصوت مكدود تغلّفه بحّة جعلتني أوقن أن هذه الأصوات التي لم أسمع مثلها من قبل تأتي من عالم سفلي عميق الأغوار . وإلى جوار هذه الطقوس الدينية يطوف الموسيقيون وبنات الهوى ، على حين تنشط في الساحة الأراجيح التي تدور بالشباب والأطفال . ويشكّل هذا الخليط من الألعاب الدنيوية والعبادات الدينية فضلا عن غرابة أشكال القوم والتنوع الشديد في الأزياء مشهداً بالغ الغرابة لن أنساه قط» .

غير أن حياة المصريين المعاصرين لم تكن هدف مجيء البعثة إلى مصر التي بدأت رحلتها على مركبين لتصل أول ما تصل إلى بني حسن . ولم يكن في نية شمبوليون أن يطيل مكثه حين توقفت البعثة هناك ، إذ كان يعتقد أن جومار قد أوفى مقابرها حقها من الوصف فإذا هو يمكث بها أسبوعين بعد أن تبيّن له أن جومار لم يقدّم عنها غير فكرة واهية برسومه الموجزة البعيدة عن الدقة وبعباراته الغامضة . ومن ثم فقد عكف شمبوليون على دراسة الرسوم الجدارية الشهيرة التي تسجل مشاهد الحياة اليومية والمناظر الريفية ، خلال «الدولة الوسطى» ، فكان أول من أظهر أهمية مقابر بني حسن بالمنيا في تاريخ فن العمارة ، إذ نشأت في أعماقه وهو يتأمل الأعمدة التي تتصدّر أروقة المقابر فكرة إطلاق اسم طراز «ماقبل الدُّوري»(٣٠) عليها الذي اعتبره الأصل المصري للعمود الإغريقي الأول ، وهي النظرية التي كان عليه أن يدعّمها بنماذج أعمدة معبد حتشبسوت بالدير البحري في طيبة . والحق إن الكثير من ألفاظ علم المصريات التي يستخدمها الأثريون حتى اليوم هي من وضع شمبوليون الذي سُمّي عن جدارة مؤسس علم المصريات .

وقد بلغ من لهفته إلى رؤية معبد دندره الذي كثيرا ما حدّثه عنه ڤيڤان دينون أنه حين أدركه ليلا لم يتلبّث إلى أن يطالعه الصباح بل أخذ يعدو في ضوء القمر ليكتشف تلك التحفة الهندسية الرائعة التي تغطيها نقوش منحوتة من طراز يعود إلى عهد الحكم البطلمي أو ما يُدعى بعهد الانحلال السياسي . وعلى ضوء مصباح خافت إلى جانب ضوء القمر أخذ يتبين أسماء الأباطرة الرومان : تيبيريوس وكلاوديوس ونيرون على جدران الهيكل إلى أن أعانته نقوش الخراطيش

(٣٠) Doric order . يتكون العمود الدّوري من طبلات رخامية أسطوانية الشكل ، تتخللها خوابير تربط بين كل طبلة وأخرى ، ونُحت في سطح العمود الخارجي عشرون أخدودا طوليا من أسفل العمود حتى قمته ، تؤدي غرضا مزدوجا . فهي تلقي ظلالاً على بدن العمود حسب اتجاهات الضوء المختلفة بما يوحي باستدارته ، كما تضفي طابعا جماليا بتوفير جملة من الخطوط الرشيقة المريحة للعين ، تقود نظر المشاهد إلى أعلى صوب منحوتات النضد
[م . م . م . ث] .

المنكية لـ «لوحات أبيدوس » والكتابات المسجّلة على جدران قاعة الملوك بالكرنك على تحديد الترتيب الزمني لتتابع الملوك منذ عهد الملك مينا ، وكذا تلاحق الأحداث وتواريخ تشييد الآثار ، فاستطاع بذلك إزاحة الستار عن تاريخ ظل طويلا مغمورا في دياجير الماضي .

وكلما غاص صوب الجنوب تعاظمت سعادته بالفرصة الذهبية التي أتاحتها له هذه البعثة ، وحين بلغ وادي حلفا كتب إلى داسييه قائلا : « كم أنا فخور بعد أن قطعت نهر النيل من مصبّه إلى الشلال الثاني بأن أُنهي إليك أنه ليس هناك ما يبرر إجراء أي تعديل في بحثنا الذي أعددناه عن حروف الهجاء الهيروغليفية . لقد تأكد لي سلامة ما وصلنا إليه ، فقد طبّقتُ أبجديتنا بنجاح في كل موقع من مواقع الآثار المصرية من عهد الرومان والبطالمة ثم على نقوش المعابد والمقابر الفرعونية وهو الأهم . وبهذا تكون كافة الجهود التي بذلتها لتشجيع أبحاثي الهيروغليفية مشروعة وعادلة في وقت لم تكن فيه ظروفنا الدولية تسمح لنا بمثل هذه الحماسة» .

وعلى الرغم من أنه أخذ يعاني وهو يهبط النيل من صداع لم يفارقه ومن آلام مرض النقرس التي كانت تستدعي نقله محمولا ، ومن شظف العيش الذي كان يقسو عليه أحيانا فيتركه يقاسي ألم الجوع وحرارة الجو . فإنه لم يتوقف عن الاستكشاف الأركيولوجي بدءا بمعبد أبي سمبل الذي عانى طويلا للنفاذ إلى قاعته الكبرى وسط مصاعب جمّة ، والذي مكث إلى جواره مع زملائه أسبوعين لنسخ النقوش الغائرة على جدران القاعة بمقاييس كبيرة وبألوانها الحقيقية . والحق إن شمپوليون كان قديرا وبارعا في تشكيل جماعات تعمل بالتناوب احتملت مثله الجوع والعطش وأكبّت على عملها في بطولة تدعو إلى الإعجاب ، فأخذت الرسوم تزداد وتتكدس حتى كتب إلى داسييه يقول : «إنه ليسعدني أن أضع تحت نظرك مصر القديمة كلها : ديانتها وتاريخها وفنونها وحرفها وعاداتها وأعرافها . وقد أنجزتُ الجانب الأكبر من رسومي بالألوان ، ولست أخفي مغايرتها التامة لرسوم صاحب جومار لأنها تستنسخ الطراز الحقيقي للأصول بدقة وأمانة» .

وإذا كان المجال هنا لا ينفسح لبسط إنجازات شمپوليون في جولته داخل معابد النوبة ومصر العليا فإننا نستطيع التأكيد بأنه كان دائما يُلقي ضوءا جديدا على كل أثر يزوره ويمعن النظر فيه ، كما كان يصوّب آراء من سبقوه ، ويحرص على التزام الدقة في تحديد التواريخ الزمنية . ويصحح ما تضمّنته أحكام البعض من شطط أوقعتهم فيه أذواقهم الخاصة . وهو الذي أوصى بنقل إحدى مسلّتي الأقصر إلى فرنسا ، ووضع الخطة التي تم بها نقلها فيما بعد بواسطة بعض المهندسين والبنّائين الذين وضعوها فوق رمث يطفو على سطح النيل وتظل مياه الفيضان تدفعه صوب البحر حتى السفينة التي تحمل المسلة إلى فرنسا . وكان شمپوليون يؤمن بأن وقوع عيون مواطنيه على أثر بمثل هذه العظمة كفيل بأن يثير نفورهم من الزخارف التافهة والزينات الرخيصة التي يطلقون عليها تجاوزاً اسم الآثار العامة في حين أنها لا تزيد في نظره عن زخارف لتزيين مخادع النوم ، فالمسلة في نظره جديرة بأن يقف أمامها في خشوع الفنانون والمهندسون العظماء الذين عاشوا يحاكون في دقة شديدة فنون الرومان المتدهورة في آخر عهدهم .

وقد اتخذ شمپوليون خلال وجوده بالضفة الغربية كوخًا من اللبن كان يعيش فيه ببلدة القرنة أطلق عليه اسم «القصر» . كما كان يعيش أحيانا أخرى في مقبرة رمسيس الرابع الخالية والمقامة بمدخل جبانة وادي الملوك . وكان مع ذلك سعيدا أن وجد مأوى «لقافلة حميره وعلمائه» كي يفرغ

لعمله على الرغم من دسائس القنصل دروفيتي الذي لم يتوقف عن تأليب مساعديه عليه تارة وتعطيل بريده في الإسكندرية تارة أخرى، وحث جومار على تحريض الملك على إيقاف صرف العشرة الآلاف فرنك اللازمة للإنفاق على الحفائر. وكانت إقامته الطويلة في وادي الملوك من ٢٣ مارس إلى ٨ يونية قد أنهكت قواه، ومع ذلك لم يكن يكفّ عن اللجوء إلى سراديب المقابر لينشد السكون المطلق وللإصغاء إلى أصوات الأسلاف، وما أكثر ما عاجله الإغماء حتى يعثر عليه أفراد بعثته فيخرجوه إلى النور ونسمات الهواء. وقد كان بمسلكه هذا قدوة للعاملين من حوله، يأتنسون بشجاعته التي لا تبارى وبروحه المرحة التي لا تخبو أبدا، فقد أحال مقبرة رمسيس الرابع الخالية التي كان يسكن فيها خلال إقامته هناك حديقة للحيوانات، إذ أسكن معه فيها غزالا وقطا من كردفان وبعض فهود صغيرة لم تكن تتردد في دغدغة أقدام النائمين بأسنانها الوليدة، وإن كان يخصّص فترة من سهرته في رفقة غزاله الأثير يداعبه ثم ينكبّ على مذكراته ورسومه لاستكمال واجبه اليومي، فلم يكن ثمة شيء يشدّ انتباهه غير عمله.

ولقد تردّى شمبوليون في بعض الأخطاء، وهو ما كان أمرا متوقّعا في زمن كان علم التنقيب ما يزال في مهده، كما كانت الوثائق المتوفرة ناقصة وغير كافية. فهو لم يميّز على سبيل المثال هويّة الملكة حتشبسوت فوق النقوش الغائرة بالدير البحري نتيجة التحويرات والطمس الذي كان تحتمس الثالث قد أمر به، كما لم يفطن كذلك إلى الطابع الديني والجنائزي لعمائر الضفة الغربية، فاعتقد - كما اعتقد من سبقوه - أن الدير البحري ودير المدينة والرامسيوم والقرنة كانت قصورا وبيوتا سكنية لا معابد، ولكنه صوّب اسم مقبرة أوزيماندياس الذي أطلقته لجنة «المجمع العلمي» وسمّاها باسمها الحقيقي وهو «الرامسيوم» وقدّم وصفا تفصيليا لنقوشه التاريخية الغائرة. لقد بدّد شمبوليون الغموض وأزاح الظلمات وأخرج من أعماق ظلمة الليل الذي امتد آلاف الأعوام وجوهًا جديدة وفراعنة يستقلّون عجلاتهم الحربية ومواكب متنوعة وأسرى يهودا وسوريين ونوبيين مغلّلين بالقيود، وكهنة يرتدون جلود الفهود ويحملون القارب المقدس، وكل طقوس مصر الفرعونية سلْمًا وحربًا، وأضفى على النصوص نبض الحياة وجعلها تنطق من فوق جدران المعابد وحوائط السراديب الطويلة المحفورة في جوف الجبل فتروي لنا ملاحم شعرية تسجّل ذكرى الانتصار المصري على الحيثيين في معركة قادش، وأغاني درس الغلال والحصاد، ونقوش الشعائر، ونصوص كتاب الموتى.

وغادرت البعثة الكرنك في الرابع من سبتمبر لتصل القاهرة في الخامس عشر منه حيث التقى شمبوليون بأصدقائه وعلى رأسهم كلوت بك زميله في الدراسة بليسيه جرينوبل والذي كان في حالة فزع شديد بعد أن هدّد الباشا في نزوة طارئة بإغلاق مدرسة الطب بأبي زعبل بعد إنشائها بسنتين وتحويلها إلى مصنع عصري لغزل الحرير. وتحت إلحاح الطبيب كلوت بك تدخل شمبوليون لدي إبراهيم باشا لإنقاذ مدرسة الطب من المصير الذي كان يتهدّدها به ذلك القرار الطائش. وفي الإسكندرية استقبل محمد علي باشا شمبوليون بترحاب وتلقى منه بحثا موجزا عن تاريخ مصر ومذكرة عن طريقة الحفاظ على آثار البلاد أرفق بها قائمة كاملة بجميع الآثار والمباني التي كانت لا تزال قائمة في عام ١٨٢٩ - ١٨٣٠.

وقد تميّزت جهود شمبوليون عن جهود واضعي كتاب «وصف مصر» بأنه أضاف إلى علم

المصريات إقليما جديدا هو النوبة ، إذ كان أول من قام بدراسة جادة للمعابد المشيّدة على ضفتي النيل بين الشلالين الأول والثاني ، فكان في امتداد الساحة الأركيولوجية صوب الجنوب بعض العزاء عن التخريب الذي لحق بالآثار المصرية في السنوات السابقة . وإن المرء ليمتلئ أسى وعجبا حين يطالع المذكرة التي قدّمها شمپوليون لمحمد علي عن السرعة الخاطفة التي اختفت بها خلال عهده مجموعات معمارية ضخمة مثل أنتينوپوليس [الشيخ عبادة] وهرموپوليس [الأشمونين] وأنطاي پوليس [قاالكبير قرب سوهاج] وكونترا لاطاپوليس [قرب إسنا] . ولم يسجّل شمپوليون التخريب الذي قام به الأهالي أنفسهم والمغامرون والمهندسون ومهرّبو التماثيل والموميـاوات فحسب بل كذلك ما تم على أيدي المنقّبين الجشعين غير الأكفاء ، كما طالب بوضع اللوائح لتقنين أعمال التنقيب وتنظيمها ، الأمر الذي تحقق على يد ماريبت في عام ١٨٥٨ بعد إنشاء مصلحة الآثار المصرية .

وفي أول يناير عام ١٨٣٠ كتب شمپوليون إلى داسييه من ميناء طولون يقول : «ها هو ذا آمون رع يأذن لي بوداع ثراه المقدس ، وها هي ذي الإلهة حتحور تبارك رحلتي من الإسكندرية إلى شاطئ الپروڤانس» . ومع ذلك فقد حانت التفاتة إنسانية من شمپوليون إلى شعب مصر الذي شاهد عن قُرب معاناته في ظل نظام حكم فرد مستبد ولم ينجح ذلك السيف الذهبي البديع الذي أهداه إياه محمد علي في زحزحته عن معتقده في وضع مصر الذي حرّك فيه الهلع والرثاء حتى كتب يقول : «ما إن ترامى إلى محمد علي أن المصريين القدماء كانوا يرمزون لبلادهم بالبقرة حتى انكبّ عليها يحلبها ويرهقها ويستنزف قواها آناء الليل وأطراف النهار . ولعل هذا المسلك منه لم يكن إلا ثمرة النصائح الغالية التي كان يسديها لمحمد علي القنصل دروڤيتي وچومار العظيم وغيرهما ممن لبسوا مسوح رعاة هذا الشعب المنكوب» .

وقد ظل شمپوليون بعد عودته إلى باريس مرتبطا ارتباطا وثيقا بمصر القديمة ، فقد اختير على الرغم من دسائس خصومه أستاذًا للتاريخ والأركيولوجية المصرية بالكوليچ ده فرانس عام ١٨٣١ ، وبدأ يعدّ مؤلفه الشامخ «آثار مصر والنوبة»[٣١] ، غير أن شعلة الفكر المتوهّجة في أعماقه كانت أقل رفقا بجسده الهشّ الذي لم يحتمل السّهاد المتصل والهموم المتواكبة والجدل المحموم . فبعد هجير الصيف اللاّفح الذي قضاه في طيبه افترس رئتيه شتاء باريس القارص فلم يستمتع طويلا بانتصاره . وبعد مرض قصير غامض قضى نحبه إثر نزيف في المخ في ٤ مارس ١٨٣٢ وهو ما يزال في الثانية والأربعين من عمره . على أن فريقا بارا من تلامذته وأعوانه تكاتفوا لإخراج مؤلفه العظيم ، فعاد رسّامه نسطور لوت إلى مصر مرتين لاستكمال تسجيل بعض الآثار ، وعندما توفاه الله بدوره مبكرا حمل ماريبت ابن أخيه الشعلة التي بقيت متّقدة لم يخب لها أوار[٣٢] .

(٣١) J.F. Champollion: **Les monuments de L'Egypte et de la Nubie d'après les Dessins inédits executé par l'auteur sur les lieux.** Paris. Didot 1835-45.

(٣٢) J.M. Carré: **Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte.**



أتبـــاع

سان سيمون



كان سان سيمون الذى وُلد عام ١٧٦٠ خلال عهد لويس الخامس عشر أول داعية فى الغرب لإنشاء علم الاجتماع الحديث دون أن يعدّه الكثيرون عالما يسعى وراء الحقيقة بل فنانا يتلمّس الجمال وتستهويه الشهرة، وشهد بعضهم أنه مع تطلّعه إلى تنظيم المجتمع الإنساني قد عجز عن تنظيم حياته الخاصة وأفكاره الشخصية. وكان سان سيمون يرى أن السياسة ينبغي أن ترتكز على الأخلاق، وأن رجال الصناعة هم وحدهم المتحلون بالأخلاق الحميدة لأنهم يهدفون إلى الصالح الاجتماعي العام، ومن ثم وجب إسناد شؤون الحكم إليهم. كما رأى الدين اختراعا من صنع الإنسان وأن العلم هو الدين الذى ينبغي أن تعتنقه البشرية عن بكرة أبيها في المستقبل، كما ينبغي أن يعمل أفراد المجتمع بأسره للارتقاء بالمستوى الأخلاقي والصحي للطبقة المحرومة. ويستنكر سان سيمون قصر تسجيل التاريخ على حياة الملوك، فالتاريخ الحقيقي فى نظره هو تاريخ العلوم الذي لايزال طفلا في المهد في حين أن المعرفة والعلم هما الوسيلة الوحيدة للتقارب بين القلوب وإقامة الوحدة البشرية التي تحول دون نشوب الحروب بين الشعوب وفتك الإنسان بأخيه الإنسان، ومن ثم فلا حاجة إلى جنود مرتزقة لضمان استتباب الأمن وانتشار السلام. ويسخر سان سيمون من المندّدين بدعوته تلك خشية تعرض الوطن للغزو مدللا على وجهة نظره بأن فرنسا لم تتعرض للغزو مرة واحدة دون أن تكون جيوش المواطنين المدنيين الذين لم يحترفوا القتال هى التى ردت العدو على أعقابه. وكذلك نادى بضرورة تغيير نظام الملكية الوراثية لإصلاح النظام الاجتماعي، وفرض سيطرة الدولة على وسائل الإنتاج وتحرير النساء شيئا فشيئا.

وفي اليوم التالي لوفاة سان سيمون في ١٩ مايو ١٨٢٥ تصدّى بارتلمي بروسبير أنفانتان لقيادة الحركة الفكرية التى غرس بذرتها سان سيمون وظل يرعاها قرابة خمسة وعشرين سنة تعرّض خلالها للكثير من العنت والاضطهاد في سبيل تحقيق أهداف زعيمه الذى دعاه "رسول الإنسانية" (لوحة ١٢٩ملون). وقد اشترك عام ١٨٢٩ مع لفيف من الشبان النابهين المؤمنين بالحركة السان سيمونية بتعديل بعض مبادئ سان سيمون وتوضيحها ونسجوا منها مذهبا فكريا عُرف باسم "السان سيمونية" نشروه فى كتاب بعنوان «عقيدة سان سيمون»[٣٣]. ومن يومها جرى اختيار أنفانتان أبا للأسرة السان سيمونية ومُرشدا لها، فقد كان يجمع إلى العلم بالاقتصاد العلم بالفلسفة والتصوّف، وكان له أكبر الفضل فى تحويل ما كان اتجاها فكريا فحسب إلى ما يقرب من المذهب العقائدي الذي يقوم على جملة من الشعائر المتطرفة والثياب الغريبة والعادات غير المألوفة التي أثارت حوله وحول أتباعه في البداية الكثير من الشكوك والسخرية. وقد بثّ أنفانتان في أعضاء الحركة روحا صوفية روحانية فعكف هو وأتباعه على خدمة أنفسهم بأنفسهم بعد أن نادوا بإلغاء نظام الخدم. وأخذوا يبشّرون الجماهير بعقيدتهم عن طريق الخطب والأناشيد التى عرضتهم رغم بُعدها عن أي اتجاه سياسي أو عدواني إلى أساليب شتى من مطاردة رجال الشرطة والجيش واضطهادهم، كما قدّموا



لوحة ١٢٩ - الأب أنفانتان زعيم السان سيمونيين

(٣٣) انظر محمد طلعت عيسى: **أتباع سان سيمون. فلسفتهم الاجتماعية وتطبيقها في مصر** ١٩٦٣

للمحاكمة بتهمة إفساد الأخلاق وهدم القيم . وبالرغم من تعرّض هذه الجماعة للانقسام الذي أدى إلى اختفائها فيما بعد إلا أن ما أرسته من اتجاهات الإصلاح الاجتماعي بقيت تمارس تأثيراً كبيرا وبخاصة على الفكر الاشتراكي لسنوات طويلة . وكان الاضطهاد الذي لقيه أتباع سان سيمون هو الذي أشعل فيهم فكرة الهجرة . وبينما كان الأب أنفانتان يقضي فترة العقوبة المحكوم عليه بها في السجن انبثقت في ذهنه فكرة الرحيل إلى «الشرق»، ذلك الشرق الغامض غموض الصحراء.

وكان الشرق في نظره هو مصر الساحرة، أرض فرعون وموسى التي يشقّها النيل الخالد. ولم يكن الرحيل إلى الشرق يعني عند أنفانتان هروبا إلى معتزل بل كان نزوحا إلى موطن تسمو فيه الأخلاق بأكثر مما تسمو في الغرب، بل كان يؤمن أن ربط الغرب بأخلاقيات الشرق هو سبيل البشرية إلى الوحدة والتماسك.

Ed. Driault: (٣٤)
La Renaissance de L'Egypte, Napolean, 1925.

ولقد سحرت مصر السان سيمونيين من خلال ماضيها العريق ومستقبلها الواعد، فقد كانوا ينشدون التعاون الأخوي بين كافة الشعوب وبين سائر الطبقات الاجتماعية وذوبان الأجناس في بعضها البعض. وكانت لهم سياسة تجاه الشعوب الإسلامية اتخذت شكل فلسفة إسلامية، فقد استقرت في أعماقهم رؤية جريئة غريبة تتمثل في «تلقيح» الجنس الأسمر الأنثوي العاطفي بالفضائل المذكّرة العلمية للجنس الأبيض! كما اتخذوا شعاراً لهم كلمة نابليون المأثورة «أنه عن طريق مصر وحدها يمكن أن تتلقى شعوب وسط إفريقيا النور والرفاهية»(٣٤).

والحق إن هؤلاء السان سيمونيين المثاليين لم تكن لهم سياسة وفلسفة إسلامية فحسب بل وفلسفة لحوض البحر المتوسط جميعه، إذ كانوا يعدّون شق قناة في برزخ السويس فرضًا واجب التنفيذ على أيديهم، كما كانوا يؤمنون بأن انبثاق خط أزرق نحيل من المياه الزرقاء في برزخ السويس هو إشارة كبرى للسلام والحب والوئام بين القارات وهمزة الوصل بين البشر. وبهذا المعنى أكمل السان سيمونيون رسالة «المجمع العلمى المصري» دون أن يلقوا بالاً لأمنية نابليون بشق القناة بوصفها هدفا حربيا وتحديا للإنجليز بل بوصفها شعلة في قمة منارة تتوهّج لتضيء طريق المودّة الإنسانية. وإذ كانوا سلالة فلاسفة القرن الثامن عشر وعلماء حملة بونابرت فإنهم قاموا من بعدهم وتحت راية فكرية مغايرة تماما لراية أجدادهم بأخذ زمام الحملة الفرنسية الثانية التي اتخذت هذه المرة طابعا إنسانيًا وحضاريا خالصا.



لوحة ١٣٠ - ماشيرو. زى فنان سان سيموني

عقد الأب أنفانتان عزمه على التوجّه إلى مصر مع أخلص مريديه لتحقيق هدف سان سيمون وهو شق قناة السويس أو على حد تعبير هنري فورنيل ألمع مهندسي المجموعة عندما انبرى لشرح برنامجهم: «لكي نعبر الصحراء التي تفصل البحرين، ولكي نستكمل الدراسات التي جرت خلال حملة مصر، ومن ثم إحاطة العالم بأفضل الوسائل لربط السويس بالبحر المتوسط وبذلك تصبح الهند على صلة بأوروبا». على أن الأب أنفانتان كان إلى جوار نظرته الإنسانية إلى الصناعة والاقتصاد ينظر إلى بلدان الشرق نظرة روحية، فمضى يعبّر عن هذه الآراء بأسلوب رومانسي محدّدا رسالة أتباعه بأنها شق طريق مصري بين مصر العريقة ومملكة يهوذا صوب الهند والصين قائلا: «لنضعنّ إحدى القدمين على النيل والأخرى على أورشليم. ولنمُدّنّ يدنا اليمنى صوب مكة على حين تغطي ذراعنا اليسرى روما، بينما مازلنا نتكئ على باريس. السويس هى بؤرة حياتنا وجهادنا. هناك نتم العمل الذى يترقّبه العالم والذى نثبت به عنفواننا».

وكان من بين السان سيمونيين الذين وفدوا إلى مصر منذ اللحظة الأولى - وعددهم خمسة وخمسون رجلا يمثلون كافة المهن والحرف والفنون - جملة من الأدباء والصحفيين بطبيعة الحال، فقد كان للنظرية السان سيمونية أثرها كذلك على تيار الشعر المعاصر لها والذى شدّ إليها سانت بيف ولامارتين ولوكونت دوليل ومكسيم دوكان، غير أن الخلصاء كانوا يُجنَّدون من بين التقنيِّين والمهندسين وعلماء الرياضة الذين شكّلوا الأغلبية الساحقة للفريق الجرىء الذى غادر مارسيليا يوم ٢٣ سبتمبر ١٨٣٣ وهم أشدّ ما يكونون حماسة وحيوية، وقد ارتدوا الزىّ الرسمي الذي صمّمه الأب أنفانتان: بنطلون أبيض بلون الحُبّ، وصديري أحمر بلون العمل، ودثار ضيق يُمنطق الخصر ذو أكمام فضفاضة، وقميص أزرق بنفسجي، وياقة شديدة الانفراج، وشعر مُرْسل مع الريح يعلو رأسا مرفوعة تتحرك بحرية دون عائق، واتجهوا نحو السفينة يتغنّون بنشيد سان سيمون وسط الجمهور الذى هزأ بهم حتى كاد يقذف بهم إلى البحر «لوحات ١٣٠، ١٣١، ١ ملون، ٢ ملون، ٣ ملون». ومع ذلك رحلوا صوب الشرق يحملون حماسة صليبية مخالفة لروح أسلافهم القدامى وقد امتلأت قلوبهم آمالا بغير حدود. على أن الرحيل إلى مصر لم يجر فى سلام، فحين تفرّق أتباع سان سيمون فى أنحاء فرنسا لضمّ الأنصار استهدفوا الحملات من السخرية والإيذاء حتى تهكّم عليهم أحد رجال الشرطة فى تقريره قائلا: «فلنتمنّ لهم رحلة طيبة إلى مصر، ونُحظهم سان سيمون بالرعاية من الدهماء في تلك البلاد التى تستخدم عقوبة الخازوق».

رأى السان سيمونيون في مصر أطلال ماض عريق ومهد حضارة متجدّدة وموطن بذور مخصبة، فأولوا اهتمامهم للبذور المخصبة ولمهد الحضارة حتى يحيلوا مصر إلى حديقة يانعة وإلى مركز يصل بين عالمين قديمين، وقد وجدوا السبيل إلى ذلك في إقامة قناطر النيل وشق قناة السويس همزة وصل تربط بين الإسكندرية والسويس. وحين وصل الأب أنفانتان إلى الإسكندرية في ٢٣ أكتوبر ١٨٣٣ وجد في استقباله مرحّبا الأركيولوجي والفنان الفرنسي بريس دافن، فلم يدع الوقت



لوحة ١٣١ - نماذج من أزياء السان سيمونيِّين من تصميم الفنان ماشيرو



لوحة (١٣٢) ليـنان ده بلفون.

يضيع هباءوقصد القاهرة على الفور فى صحبة أفضل مهندسيه : شارل لامبير وهنرى فورنيل . وما كانت أشدّ فرحتهم حين اكتشفوا أنه بينما كانت السلطة الصناعية في أوروبا تتصارع مع السلطة السياسية كان الأمر فى مصر على خلاف ذلك، إذ كان حاكم مصر محمد علي يملك في يده وحده التجارة والزراعة والمصانع والعلوم والفنون فضلا عن أن جيشه كان يحميه من الانتفاضات الثورية . كانت كلمة واحدة من الوالي تكفي كي يتوجّه مئات الآلاف من الرجال لترويض التربة، حتى لقد تم شق قناة المحمودية في أقل من شهر كما يقرر أنفانتان الذي لم يكن يعرف أو لعله لم يشأ أن يعرف ما سوف يقتضيه هذا العمل من تضحية بأرواح الكثير من المصريين . كذلك كانت مصر هى البقعة المثلى لتحقيق أهداف السان سيمونية المنادية بإلغاء الملكية الوراثية لاسيما أن محمد علي بات يمتلك كافة الأراضي تاركاً ربع الأرض فقط للمزارع طوال حياته . ولكن ما دامت الأمور تجري بمثل هذه السهولة في مصر فأية صعوبة يمكن أن تعترض شق قناة السويس؟ ومن ثم فقد بدأت المناقشات النظرية واستطلاع طبيعة الأرض وإعداد الخطط والرسوم، إلاّ أن الباشا آثر البدء بقناطر النيل وتأجيل مشروع شق قناة السويس مما أصاب المهندس فورنيل بخيبة أمل شديدة انعكست على علاقته بالأب أنفانتان فعاد إلى فرنسا مُفعماً بالمرارة، كما عاد معه كذلك عدد من أفضل الفنيين في المجموعة السان سيمونية، غير أن شارل لامبير المهندس البارع والروح المتوثّبة بين السان سيمونيين ظل على وفائه لرفقته . وإذا لم يكن فى الإمكان تحقيق حلم السان سيمونيين كله فلا بأس من تنفيذ الشطر الثانى من هذا الحلم وهو تشييد القناطر التى أمر الباشا بتنفيذها فورا . ومن ثم قدّم أنفانتان ولامبير خدماتهما إلى الباشا فأسّسا مدرسة للمهندسين بالقناطر كى يُنشّئا مهندسي المستقبل موصولين بالواقع، وبمعاونة الكولونيل سيف أنشأ مدرسة للمشاة في دمياط ومدرسة للفرسان بالجيزة ومزرعة نموذجية بشبرا ومدرسة للبنات بالجيزة، وكان محمد علي مترددا في إنشائها إلى أن رضخ لإلحاح أنفانتان وسوزان ڤوالكان التي سجلت فيما بعد ذكرياتها في كتاب بعنوان «يوميات سان سيمونية بمصر»(٣٥) يعدّ مرجعا وافيا لنشاط أتباع سان سيمون خلال الفترة التى مكثتها المؤلفة بمصر .

(٣٥) Suzanne Voilquin: Journal d'une Saint - Simonienne en Egypte. 1866

واستدعى أنفانتان ولامبير من فرنسا فريق آخر من المهندسين، وبدأ العمل في القناطر يوم ١٢ مايو ١٨٣٤ . وقد عسكر السان سيمونيون في الموقع داخل خيام منصوبة بعد أن عدّلوا زيّهم ليقترب من الطابع الشرقي . يقول أنفانتان في إحدى رسائله : «إذا شئت أن تتعرّف على صورتي فقد غدت لحيتي وشعري أقل طولا وأصبح ردائي أحمر ذا أكمام مفتوحة وانفصل الجزء العلوي من معطفي عن تنورّته وبقيت أتمنطق بحزامي الجلدي الأسود القديم . أضف إلى ذلك برنسا أبيض من الصوف وحذاء أحمر دون كعب وشراب أصفر وسترة ملتصقة بالجسم أزرارها من الخلف يعاون بعضنا البعض فى شدّها وفكّها!» .



لوحة (١٣٣) الموسيقار فيليسيان دافيد . متحف البلدية بسان جرمان آن ليه .

وأخذ أنفانتان فى عمله تحدوه همّة متجدّدة ووزّع العمل على معاونيه وبدأت هيبة الأمل الأولى تتبدّد شيئا فشيئا، ولم يكن المدير الفعلي للمشروع هو الأب أنفانتان بل لينان ده بلفون الضابط السابق بالبحرية الفرنسية (لوحة ١٣٢) . وبدا أن الحلم السان سيموني قد بدأ يأخذ طريقه إلى التنفيذ، واحتفل السان سيمونيون احتفالا صاخبا بهذه المناسبة، ومضى أنفانتان يتباهى بأنه بعد فيضان النيل سيجد تحت إمرته أربعين ألف رجل . وسرعان ما وفد من فرنسا إلى جوار المهندسين رهطاً من الفنانين الذين وضعوا أنفسهم رهن إشارة الأب أنفانتان مثل المؤلف الموسيقي روجيه الذي

وضع النواة الأولى لفرقة موسيقية مكتملة بمدرسة المدفعية بطُره تحقيقا لفكرة السان سيمونيين التي تؤكد أهمية دور الموسيقى في زيادة الإنتاج، ومثل الموسيقار فيليسيان داڤيد الذي نسج «الألحان الشرقية» من الأغاني الشعبية التي التقطها من حول ضفاف النيل (لوحة ١٣٣). ومن بين الفنانين التشكيليين المنتمين إلى المدرسة الواقعية الشائعة وقتذاك جاء المثّال ألريك الذي نحت تمثالا لمحمد علي ونادى بضرورة أن يغدو الفن اجتماعيا لا فرديا، والمصور ماشيرو الذي بذل جهدا كبيرا لإنشاء المعاهد الفنية بمصر. وما يلبث ألريك أن يموت بمصر وأن يعود فيليسيان داڤيد إلى فرنسا إلا أن فيليب جوزيف ماشيرو يؤثر الإقامة بمصر، وكان شخصية فريدة تستحق منا وقفة. فقد وفد إلى الإسكندرية له من العمر إثنان وثلاثون عاما ممتلئا حيوية خصب الخيال بوهيمي الشخصية غزير الشعر أشعث أغبر مستهترا لا يعترف بقواعد اللياقة، ورسّاما مبدعا وموسيقيا بارعا وممثلا موهوبا وكاريكاتوريا لا يبارى، وكان قد استمع إلى الأب أنفانتان يبشّر بالسان سيمونية في فرنسا، وأثارت هذه الدعوة مثاليته الكامنة وحماسته لهذه المبادئ فانخرط في سلك السان سيمونية. وما لبث أن أصبح النديم الفكه والطفل المدلّل للجالية الفرنسية بالقاهرة، فكان يقوم بالتمثيل على خشبة تياترو القاهرة بالموسكي وتمثل أمامه مدام بونوم الخردواتية الفاتنة التي ذكرها جيرار ده نرڤال مرارا في كتابه «رحلة في الشرق».

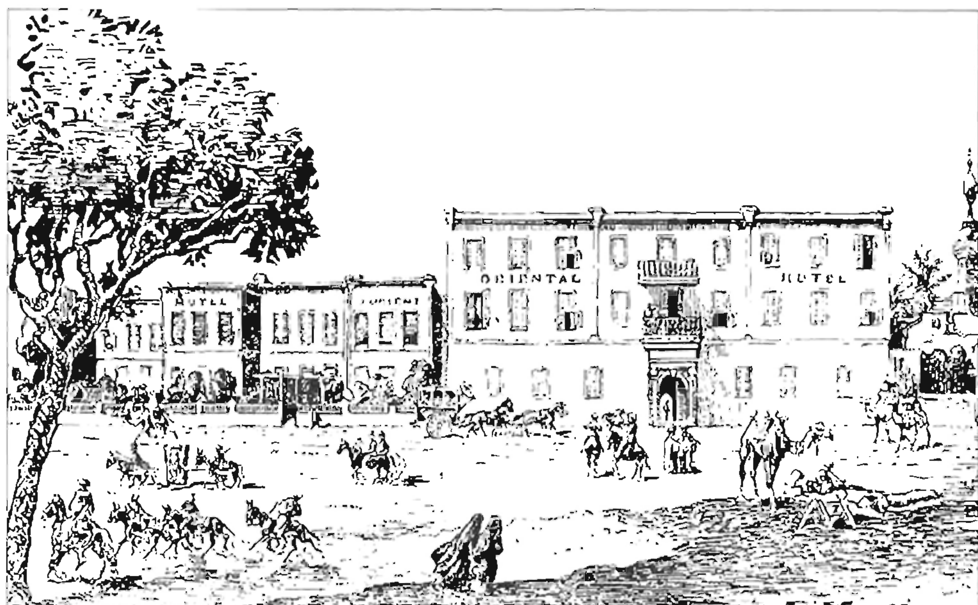
وقد أحبّه سليمان باشا حبا جما وألحقه بالعمل في معيّته، فكان ماشيرو يرسم لوحات الريف حول طية مستقاة من الرسوم المحفورة الواردة في كتاب «وصف مصر» في أي مكان فوق جدران قصر سليمان باشا أو في الأماكن ذات الطراز العربي (لوحة ١٣٤، ١٣٥). والراجح أنه هو الشخصية التي قصدها شارل إدمون في روايته الشهيرة «زيفران كاظافان» حين رمز إليها بشخصية الرسّام المزخرف جندل كما سيتبين لنا بعد قليل. وكانت دار سليمان باشا المطلّة على النيل تصخب ليلا بالغناء والموسيقى، غير أن هذا الصخب لم يكن ليزعج الأب أنفانتان الذي جاء ليقيم في هذه الدار في الشتاء التالي، إذ لا شك أنها كانت تتيح له قدرا من الراحة أكثر مما يتوفر له في خيمته عند القناطر. وفي أواخر عام ١٨٣٤ وفدت إلى مصر إرسالية من السان سيمونيات بصحبة سوزان ڤوالكان لم يطل مقام بعضهن في مصر (لوحة ١٣٦). على أن السان سيمونيين ما لبثوا أن أدركوا الفتور الذي بدأ يظهره الرسميون وعلى رأسهم الباشا الوالي نفسه وقنصل فرنسا بعد أن غشّت حياتهم التي كانوا يعيشونها بالقناطر بعض الفضائح، وبخاصة أنه كان من بين إرسالية «الأخوات السان سيمونيات» بغيّا من ليون كانت سريعة التنقل من خيمة إلى أخرى والتحوّل من ذراع إلى ذراع، وهو المسلك الخلقي الذي أصاب أعضاء الجالية الفرنسية الوقورين بصدمة عنيفة، فانبروا ينتقدون في ضراوة ما أطلقوا عليهن «صبايا القناطر»، فضلا عن أن استئثار سليمان باشا بإحداهن قد أوغر صدورهم ودفعهم إلى التنديد بسيرته (لوحات ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠).

وقد أدّى ذلك كله إلى وضع المشروع السان سيموني في مأزق لم يتح له الخروج منه. ومما زاد الطين بلّة توقف العمل بمشروع القناطر وظهور وباء الطاعون بالقاهرة في شهر يناير سنة ١٨٣٥ حيث لقي الكثيرون من عمال القناطر حتفهم مما أضطر الأب أنفانتان إلى تسريح مساعديه فعاد منهم مَن عاد إلى فرنسا وبقي نفرٌ من غلاة المؤمنين بالسان سيمونية الذين آثروا الحرمان المادي والمعنوي مهما عانوا منهما، ولم يجدوا أمامهم وسيلة للعيش سوى قبول وظائف متواضعة في الإدارة المصرية (لوحة ١٤١).

على أن ماشيرو ـ الذي ظل على الدوام مرحاً رثّ الثياب بوهيمي السلوك حتى كان يُضرب المثل

في القاهرة بقذارته والمثّال الريك. قبل أن يلقى ربّه ـ قد قَبِلا وظيفة مدرس رسم لقاء سبعمائة قرش شهريا . وفضلا عن توزّع نشاط السان سيمونيين فإن الطّاعون فتك بعدد لا يستهان به منهم حتى غدا عام ١٨٣٥ هو عام الحداد ، فكتب لامبير قائلا : «لقد تداعت الأسرة وتساقط الوحل فوق رأس الأب أنفانتان وتخلّى عنه الكثير من الأتباع» . وقد توجّه الأب أنفانتان بصحبة المهندس شارل لامبير فرارا من العدوى وسعيا وراء هدوء البال إلى الصعيد في نهاية شهر فبراير حيث مكث ما ينوف عن ستة شهور . وفي الأقصر التقى بطبقة الحكام المصريين الذين خلّفوا القاهرة خوفا من الوباء ، واستعاد علاقته الطيبة مع قنصل فرنسا العام وبدأ في تعلّم العربية منتظرا تحقيق الحلم الكبير الذي لم يتحقق ، ونال شعبية جارفة بين الفلاحين حتى دعوه «أبو الدنيا» . وكان يمكن أن يمدّ إقامته الرّخية لولا نضوب موارده المالية وبُعده عن القاهرة التي كان يجد بها دائما المأوى والطعام في دار سليمان باشا أو عند أحد الأصدقاء . ومن ثم رجع إلى القاهرة ليجد على الرغم من المجاملات الظاهرية فتورا من السلطة والمجتمع الذي كان يرتاده ، كما أصبحت رعاية الباشا خاضعة لنزواته ، فضلا عن عودة عدد من الفرنسيين المشتغلين بالحكومة إلى فرنسا وانشغال سليمان باشا بالحرب ضد تركيا في سوريا ، فبدلا من أن يقيم بقصره الفاخر المطلّ على النيل كان عليه أن يقنع بالعيش في القاهرة القديمة في الدار الصغيرة التي يسكنها الموسيقي فيلسيان داڤيد . وهكذا بدأت شجاعته تخونه وآماله تتبدّد ، ومن ثم ألقى على مصر مسؤولية فشله . ونجد في مذكراته عن هذه الفترة حكما قاسيا على محمد علي يتناقض مع تقديره الكبير له عند مجيئه إلى مصر ، هذا إلى ما حدث في صفوف بعض السان سيمونيين من تنكّر للمسيحية واعتناق للإسلام ، فأسلم ماشيرو وغيره آخذين بعادات الإسلام وتقاليده حتى سخر منهم محمد علي باشا قائلا : «إنه لأمر يثير الضحك حقا أن يأتي السان سيمونيون هنا لتبشير المسلمين فإذا بهم يعتنقون الإسلام» . وأصبح ماشيرو يدعى محمد أفندي الذي لم يلبث بعد عدة مغامرات غرامية أن اتخذ زوجة مصرية أنجب منها أربع بنات هن هانم وزهرة وحميدة وأسماء . وما أكثر ما كان ماشيرو المعوز دائما والجوعان أحيانا يقبل دعوات الأب أنفانتان وشارل لامبير لتناول الطعام ، ولكن ما إن يظهر لحم الخنزير والنبيذ أمامه على المائدة حتى يؤنبه ضمير مَنْ أسلم حديثا ويحول بينه وبين تناوله .

لقد أوشكت إقامة الرسول السان السيموني أن تقارب النهاية ، فإن مشروع شق قناة السويس قد تأجل دون أمل كما أن العمل بمشروع القناطر قد توقف . ولم يعثر «الأب» أنفانتان الذي كان للمرأة حظ كبير في أعماقه على «الأم» ، أي تلك المرأة المثالية التي تلهمه وتعينه برؤاها ، فقد كان السان سيمونيون يعتقدون أن الله إذا كان قد بشّر بابنه المسيح فلا شك أنه سيبشر الإنسانية أيضا بابنته أي «المرأة» المنقذة الحقيقية للبشرية من خطاياها والموجّهة السديدة نحو الأخلاق السّوية ، وأنه إذا كان الغرب قد أنجب «الأب» فلابد وأن يكون الشرق قد أنجب «الأم» . غير أن التقارير السّرية للشرطة الفرنسية كانت تزعم بأن تلك «المرأة» هي رمز سرّي «للجمهورية» اتفق على الدعوة لها تحت ستار كلمة المرأة . وبدلا من الانتصارات التي كان يترقّبها لم يجد حوله غير الحداد والمرض والبؤس وتشتّت الأعوان وعودتهم إلى الوطن . لم يعد هناك أمل يرتجيه فركبه الهمّ واستولى عليه الحزن ، فضلا عن تشكّك معارفه في نواياه حتى صار يردّد أنهم لا يفهمونه على الإطلاق لأن آلامهم الذاتية قد أعمتهم عن رؤية آلام الإنسانية ، ويهذي بأنهم لم يفطنوا إلى أن الله قد بعثه هاديا لإنقاذ البشرية على نحو ما فعل من قبل مع عيسى ومحمد وموسى وسائر الأنبياء . وعندما أدرك أن لا فائدة تُرجى من مزيد من الكفاح ، هذا إلى تخلّي بعض أصدقائه عنه



لوحة (١٣٤) ماشيرو: فندق اورينتال بالقاهرة



لوحة (١٣٥) ماشيرو : فندق شيرد بالقاهرة.



لوحة (١٣٦) سوزان فوالكان . صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر. مكتبة دار الصناعات البحرية بباريس



لوحة (١٣٧) المرأة المعبد - رسم بالقلم - مكتبة دار الصناعات البحرية بباريس.



لوحة (١٣٨) السان سيمونيات كارولين كاريونيل وجوديت جريجوار والطبيب الفرد ديلون الذي كان مغرما بسوزان فوالكان . رسم بالقلم . مكتبة دار الصناعات البحرية بباريس.



لوحة (١٣٩) ماشيرو . عجالة تخطيطية تضم شخصيات ومشاهد متفرقة : محمد علي باشا ، واحدي السان سيمونيات ولعلها جوديت أو كارولين، ومئذنة ونخيل . رسم بالقلم . مكتبة دار الصناعات البحرية بباريس.

ممن انتقدوا حياته المتحرّرة وسلوكه مع النساء ، قرر الأب العودة إلى فرنسا في أكتوبر ١٨٣٦ . وبعد أن عاد اختفى ذكر السان سيمونية وإن كانت قد بقيت آثارها الفكرية تفيء بظلالها الوارفة على المجتمع الثقافي المصري .

وما لبث أنفانتان أن اكتشف في فرديناند دلسبس الوسيلة العملية لتحقيق أمنيته المنشودة بشق قناة السويس نظرا للصلة الصداقة الوطيدة التي تربطه بسعيد والي مصر . فسلّم إليه في صيف عام ١٨٤٥ جميع الدراسات والوثائق التي توصّل إليها السان سيمونيون منذ عام ١٨٣٣ حول هذا المشروع (لوحة ١٤٢) . وإذا كان دلسبس قد تنكّر لأتباع سان سيمون وأنكر صلته بهم بعد أن تبنّى نظرياتهم فإن المستندات والرسائل المتبادلة بينه وبينهم فضلا عن مذكرات أنفانتان الشخصية تؤكد هذه الصلة . وكانت من جديد صدمة لأنفانتان بعد أن سلب دلسبس جهود عشر سنوات للسان سيمونيين وحوّل دورهم إلى مجرد مشاهدين غير مشاركين في التنفيذ ، الأمر الذي أسفر عن فقدان ركن أساسي من الأركان الاجتماعية لفلسفة السان سيمونية ، وهو سيادة الأخلاق وحظر استغلال الإنسان للإنسان ، فقد جاء تنفيذ مشروع دلسبس صورة بشعة في تاريخ الإنسانية عامة وتاريخ فرنسا خاصة ، فلم تكن مآسي السخرة والتعذيب التي لازمت شق القناة وأهدر فيها عرق ألوف المصريين ودماؤهم يواكب فكرة الإنسانية العالمية التي نادى بها سان سيمون[٣٦] .

(٣٦) محمد طلعت عيسى : **أتباع سان سيمون** ، ص ١١٥ وما بعدها

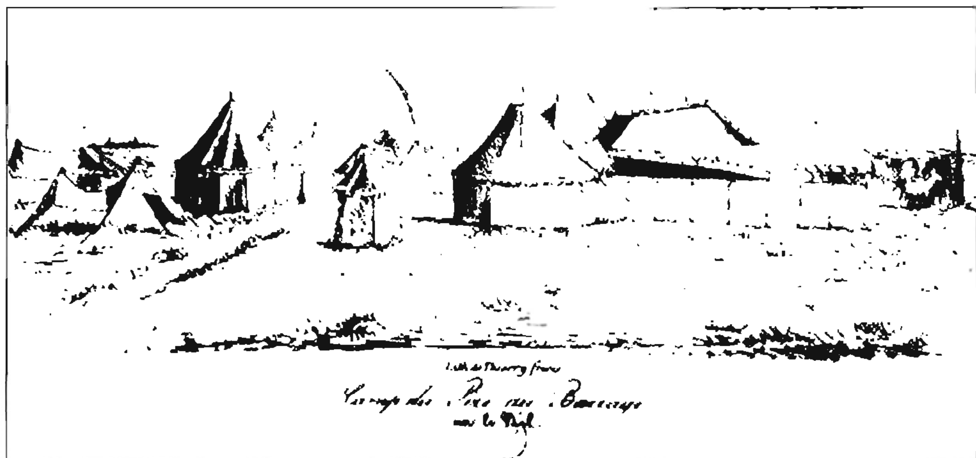
وعلى الرغم من رحيل السان سيمونيين عن مصر فقد تزايد تأثير الثقافة الفرنسية بها ، ذلك أنه كان قد تم بناء على طلب الكولونيل سيف الذي نال رتبة الباشوية في عام ١٨٣٤ وغدا مفتشا عاما للمدارس المصرية قيام الأب أنفانتان بمساعدة شارل لامبير بإنشاء «المجلس الأعلى للتعليم العام» وتشكيل «اللجنة الاستشارية للعلوم والفنون» التي كانت همزة الوصل بين «المجمع العلمي» الذي أنشئ عام ١٧٩٩ و«المجمع العلمي المصري» الذي بُعث من جديد فيما بعد ، كما انتشرت اللغة الفرنسية في جميع المدارس المهنية ، وذاعت الثقافة الفرنسية بين المصريين بفضل السان سيمونيين الذين كشفوا عن قدرات فذّة في تعليم اللغة الفرنسية حتى شاع بين كبار المسؤولين القول بأنه من العبث إرسال بعثات إلى فرنسا بينما تحتشد مصر بأساتذة من السان سيمونيين يفوقون الأساتذة في فرنسا خبرة وكفاية .

هكذا بقي عدد من السان سيمونيين بالقاهرة يواصلون تدعيم الثقافة الفرنسية بين المصريين ، فنال شارل لامبير رتبة البكوية وأصبح مديرا لمدرسة الهندسة ببولاق وظل بمصر حتى عام ١٨٥٠ وأكمل هو وغيره مشروع قناطر الخيرية . ولم تكن مصر حين جعلت جنود جيشها النظامي تحت تصرف شركة قناة السويس لشق القناة إلا مطبّقة لمبدأ السان سيمونيين المنادي بغلق الثكنات وإنهاء كل الحروب بين البشر مطالبين باستخدام المجنّدين في المشروعات السّلمية الكبرى .

وثمة سان سيموني اخر هو الدكتور بيرون الذي أصبح مديرا لمدرسة الطب بأبي زعبل بعد كلوت بك ، وكان مستشرقا يجيد الفارسية ويلمّ بالشعر الإسلامي وبخاصة الحكايات التي تنال من الإسلام ، وكان يمكن أن ينال حقه من التقدير لو أنه عثر على الناشر الذي يقبل أن يطبع له أعماله الكبرى . أما السان سيمونيين الذين عادوا إلى فرنسا فإنهم سرعان ما نسوا فشلهم وقسوة إحساسهم بهذا الفشل ، وبالرغم من المشاق القاسية التي تعرضوا لها ظلوا أصدقاء أوفياء لمصر . فوضع فيليسيان دافيد «الألحان الشرقية» كما قدمت وألّف قصيده السيمفوني «الصحراء» (١٨٤٤) فكان صدى لذكريات حجيجه لبلاد الشمس وحنينه إلى إقامته بها .



لوحة (١٤٠) داشيرو ـ سان سيمونية عملاقة إلى جوار الأهرام ـ رسم بالقلم ـ مكتبة دار الصناعات البحرية بباريس.



لوحة (١٤١) معسكر الأب انفانتان المطل على النيل بالقناطر الخيرية ـ مكتبة دار الصناعات البحرية بباريس .



لوحة ١٤٢ - السان سيمونيُون يمسحون طوبو غرافيا منطقة برزخ السويس عام ١٨٤٧.

الريشة العاشقة
للفن الإسلامي

پاسكال كوست وپريس دافن

١٧٥٠ - ١٧٨٠



بريس دافن



كانت مصر التي صبغها محمد علي بصبغة الحداثة والتي كان أمراؤها يرتدون الأزياء التركية ، تتطلع بعين الإعجاب إلى الغرب بأزيائه وعاداته ، وتنشد بصفة خاصة معونة فرنسا في إعادة تنظيم أجهزتها الإدارية وزراعة تربتها وتدريب جنودها ، وهو ما حدا بمحمد علي إلى إحاطة نفسه بجمهرة من المهندسين الفرنسيين برز من بينهم مهندس على صلة وثيقة بحديثنا هو پاسكال كوست الذي أسهم إسهاما فيما خلال الأعوام العشرة التي قضاها بمصر حين وصل إليها عام ١٨١٧ ليؤسس فيها مصنعا للبارود والمفرقعات وليشرف على تشييد العديد من المرافق العامة . ولقد سجل أروع اللوحات المصورة المطبوعة بطريقة الحفر وكذا العديد من الرسوم الملونة بأمانة شديدة ودقة متناهية في كتابه الفذ الكبير الحجم «العمارة الإسلامية أو آثار القاهرة ١٨٣٧ ـ ١٨٣٩»[٣٧] (لوحة ١٤٣) نعرض منها هنا اثنين وعشرين لوحة ملونة (من ٤ إلى ٢٥) . وعندما كان كلوت بك ناظر مدرسة الطب يعد كتابه «لمحة عامة عن مصر» الذي ظهر في عام ١٨٤٠ عهد إلى پاسكال كوست بإعداد فصل عن الفن الإسلامي فإذا هو يقدم لنا أدق تسجيل وأكمله عن العمارة الإسلامية ، وكانت هذه الفترة حية بالاستشراق الفرنسي في كل من الأدب والتصوير . وقد أمد الله في عمر پاسكال كوست إلى أن بلغ التسعين عاما ، قدم خلالها بالاشتراك مع أوچين فلاندان أربعة آلاف لوحة مرسومة من بينها كتابه المصور الشهير عن آثار فارس القديمة والإسلامية «رحلة في فارس» .

Pascale Coste: (٣٧) Architecture Arabe ou monument du Caire. Didet 1837-39

ولعل إميل پريس داڤن كان أكثر معاصريه الفرنسيين الذين درسوا مصر إسهاماً في التعريف بها ، فهو لم يقتصر على الكشف عن الآثار الفرعونية بل جاوزها بنفس القدر إلى الحضارة الإسلامية . ولا شك أنه صاحب تجربة فريدة إذ أتاح له الحظ أن يُمضي سبعة عشر عاما من حياته في مصر . ولا يعدل جرأة اكتشافاته وتهور مغامراته إلا نفاذ بصره وحدة ملاحظته واتساع معارفه ورغبته العارمة في بلوغ الحقيقة . وقد أثرى الأركيولوجيا بمؤلفات قيمة كرس لها سنوات عديدة من الجهد المتواصل ، مضحيًا في سبيلها بما كان له من ثروة بل وبما شغل من مناصب حتى استطاع أن يقدم أربعة عشر كتابا غير المقالات والأبحاث ، يأتي على رأسها كتاباه « الآثار المصرية وتاريخ الفن المصري وفقا لآثارها منذ الزمن السحيق حتى السيادة الرومانية »[٣٨] ، وكتابه الضخم «الفن العربي من واقع آثار مصر من القرن السابع إلى نهاية القرن الثامن عشر » (١٨٦٧ ـ ٨٧٩)[٣٩] . الذي نعرض منه عشر لوحات أبيض وأسود (من ١٤٤ ـ ١٥٣) ، وثمان لوحات ملونة (من ٢٦ ـ ٣٣) والذي يبلغ درجة من الأهمية تجعل من العسير على أي عالم أو فنان أن يستغني عنه . وتتضمن مآثره وإنجازاته ما هو جدير بالعرفان وما ينبغي أن يعيش معها اسمه متألقا إلى جانب أسماء شمپوليون وماريييت وماسپيرو في ذاكرة عشاق تاريخ الفنون .

E. Prisse d'Avennes: (٣٨) Histoire de l'art Egyptien, d'après les Temps les plus reculés jusqu' à la domination Romaine (160 planches). Paris. Bertrand 1868-79

E.Prisse d'Avennes. (٣٩) L' Art Arabe, d'après les monuments du Caire depuis le septième siécle jusqu'à la fin du dix - huitième siécle. (1867 - 79) Paris. Morel 1869.

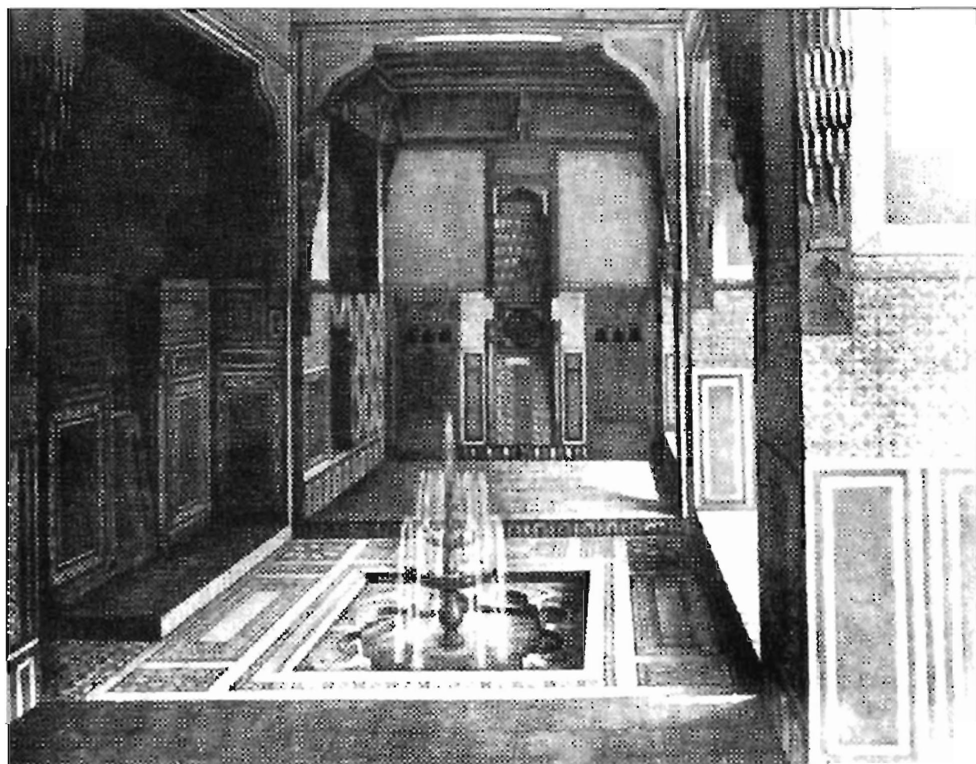
جاء بريس دافن عام ١٨٢٩ ليعمل مهندساً مدنياً في خدمة إبراهيم باشا ثم أستاذا للطبوغرافيا في مدرسة أركان الحرب بالخانقاه ومربيًا لأولاد الباشا . غير أنه لشدّة صلفه واعتداده بنفسه واستنكاره للتصرفات المستهجنة كثيرا ما اعترك مع رؤسائه في انفعال متهوّر بلغ أحيانا حدّ الاعتداء عليهم مما جرّ عليه سخطهم حتى أمكن للوقيعة أن تنتهي إلى إثارة غضب الوالي عليه . وما لبث أن تحوّل المهندس إلى مستشرق وعالم مصريات وعكف على تعلّم اللغة العربية ولهجاتها وتجويدها وحلّ رموز الهيروغليفيات . وما إن لمس في نفسه اكتمال القدرة حتى استقال من منصبه عام ١٨٣٧ مفضّلا حريته كرحّالة مُكتَشِف واعتنق الإسلام وتسمى باسم إدريس أفندي، ولا أظنه إلا دجل لم ينطل على أحد على غرار الدجل الذي ركن إليه بونابرت ومينو من قبل ، على أنه ارتدى زي الفلاحين وانطلق يؤدي رسالته في الصعيد والدلتا .

وحتى ظهور بريس دافن كان الفن الفرعوني في نظر المهتمين من الغربيين مجرد فن هندسي معماري مُشكّل من خطوط وكتل ذات أبعاد ومقاييس فحسب ، ثم جاءت رسوم شمبوليون وأعوانه برغم دقتها جافة جامدة ، إلا أن هذا الفن ما لبث حين مسّه بريس دافن بريشته السحرية أن رفّ بالحياة النابضة ودفء الجاذبية المشبوبة ، فلقد كان علم الأركيولوجيا بعد كتاب «وصف مصر» وبعد شمبوليون في انتظار فنان عظيم يضفي عليه لمساته الرهيفة وحساسيته الجيّاشة ، وسرعان ما ظفر به في شخص إدريس أفندي . غير أن الجزع ما ينبث أن يصيبنا إذا ما صدّقنا ما روي عنه من أنه حمل معه حين رحل عن مصر الكثير من العاديات المصرية المنهوبة من مقابر وادي الملوك وأطلال المعابد بطيبة ، فقوبل في الأوساط الفنية الباريسية بالنقد الشديد لسلوكه هذا المسلك غير الجدير به .

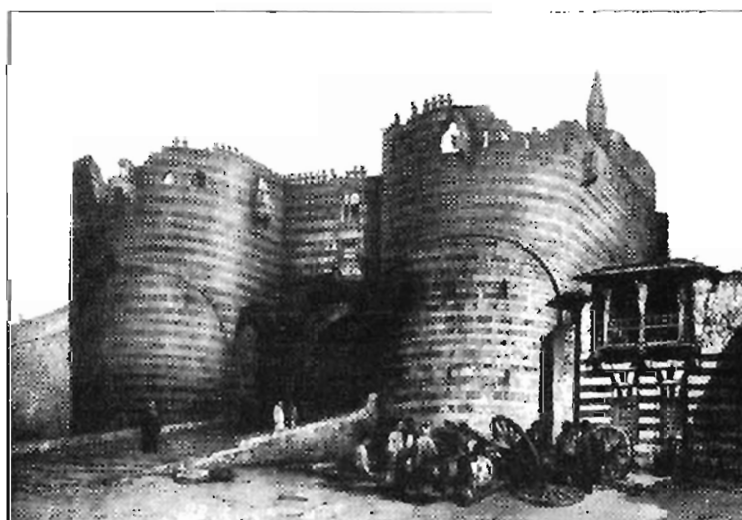
أما دَيننا نحن العرب نحو بريس دافن في مجال الأركيولوجيا الإسلامية فإنه يتجاوز ديننا نحوه في مجال الأركيولوجيا الفرعونية . ولقد وصل بريس دافن إلى مصر في نفس الوقت تقريبا الذي غادرها فيه باسكال كوست ، ولعل هذه المصادفة ترمز إلى شيء ما ، فلقد فتح المهندس كوست أمام العالم أبواب المساجد على مصراعيها بعد أن عاش بينها يكتشف ملامحها الأخّاذة ويتغنّى بألوان زجاجها المعشّق وبجصّها المشغول وبتكنيتاتها من الصّدف وبأبوابها من خشب الأرز المحلاّة بالتوريقات المتشابكة من العاج وببلاطاتها من الخزف المزجّج وبمصاحفها المذهّبة المرقّنة . وإذا كنا من خلال رسوم باسكال كوست الخطيّة الدقيقة ومصوّراته الأنيقة ذات الألوان الزاهية نشهد عمارة الفاطميين والخلفاء والمماليك في ذروة مجدها وجلالها ، ولكن في إطار من الجمال التجريدي ووحدة التصميم الموحي بالوحدانية وعبقرية تنتهي ما من شك إلى اتجاه عقلاني ، إذ لا نلمس في صحبة باسكال كوست إلا جوهر الأثر فحسب عاريا من غلالات الجمال المتخيّلة ، فإن بريس دافن ما يكاد يصل بفرشاته المثابرة ومجموعة ألوانه المتناغمة إلى أحد المواقع حتى تتوهّج الحياة فيه ، وتنهض الحضارة من سباتها ويسبّح الماضي بنشيد من الألوان الرفّافة ، ينتظم مركبه الخشب المحفور والنافورات وبلاطات الخزف المزجّج والفسيفساء والمطرّزات والمنمنمات المصوّرة والأثاث والنحاسيات . ثم ها هو ذا البيت المصري بريشة بريس قد انخلع غموضه فإذا هو يدعونا مرحّبا بنا ندخوله . وعلى حين كشف لنا كوست عن الكمال الهندسي للفن العربي ردّه إلينا بريس دافن إنسانيا نابضا بالحياة سهل المنال ، وفي هذا يكمن ما يدين به الإسلام إلى الفنان الفرنسي الذي تسمّى باسم إدريس أفندي .



لوحة (١٤٣) باسكال كوست : بين القصرين



لوحة (١٤٤) بريس دافن.
المنظرة. وإن جرت العادة بنطقها بالضاد. لايخلو منها بيت من بيوت الأوساط والمياسير مكانا للقاء الرجال ومسامرات الليل الذي يقضونه في سرد السير أو تلاوة القرآن أو سماع الموسيقى والغناء. ويتواعد القوم على أن يحضر كل واحد ما عنده من طعام ويتناولون عشاءهم مجتمعين. وكانت المنظرة هي المعهد الذي يتخرج فيه السُمار والآلاتية والمغنيين.



(١٤٥) بريس دافن: الباب الرئيس للقلعة. باب العزب



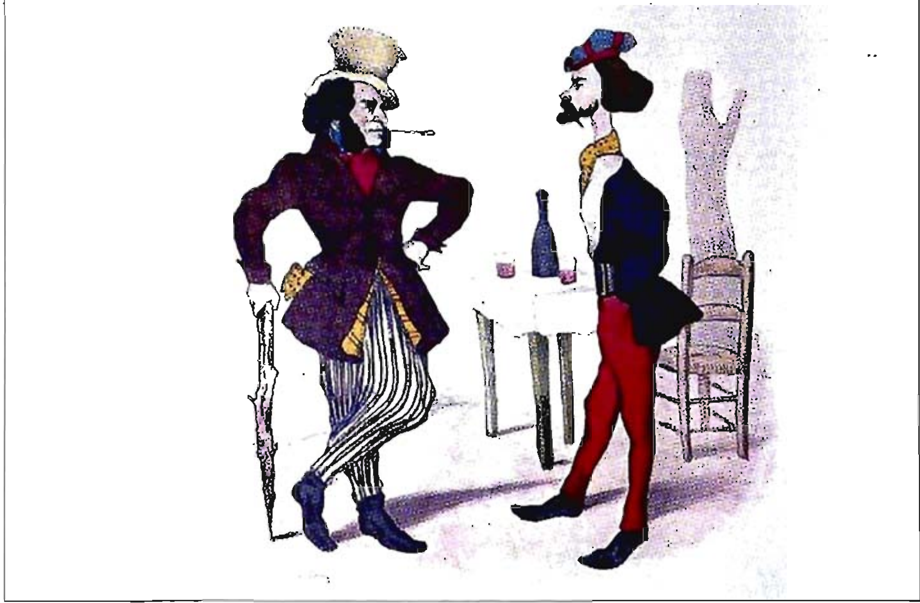


لوحة ١ أ، ب ملون: الأب ألفانتان زعيم السان سيمونيين

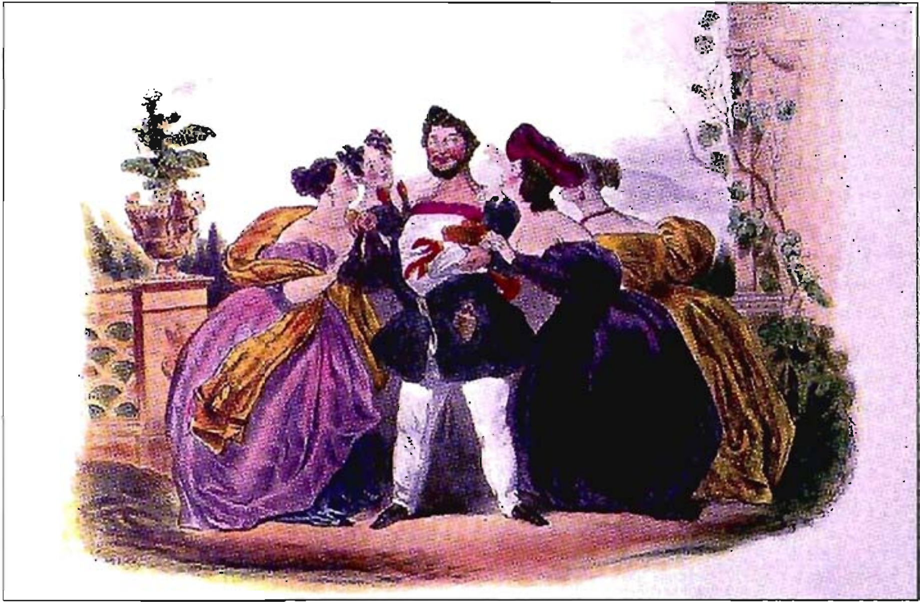




لوحة ٢ أ، ب ملون: أزياء السان سيمونيين. تصميم عاشيرو. مكتبة دار الصناعات البحرية بباريس. زيّ بعثة الشرق. زيّ الفنانين.



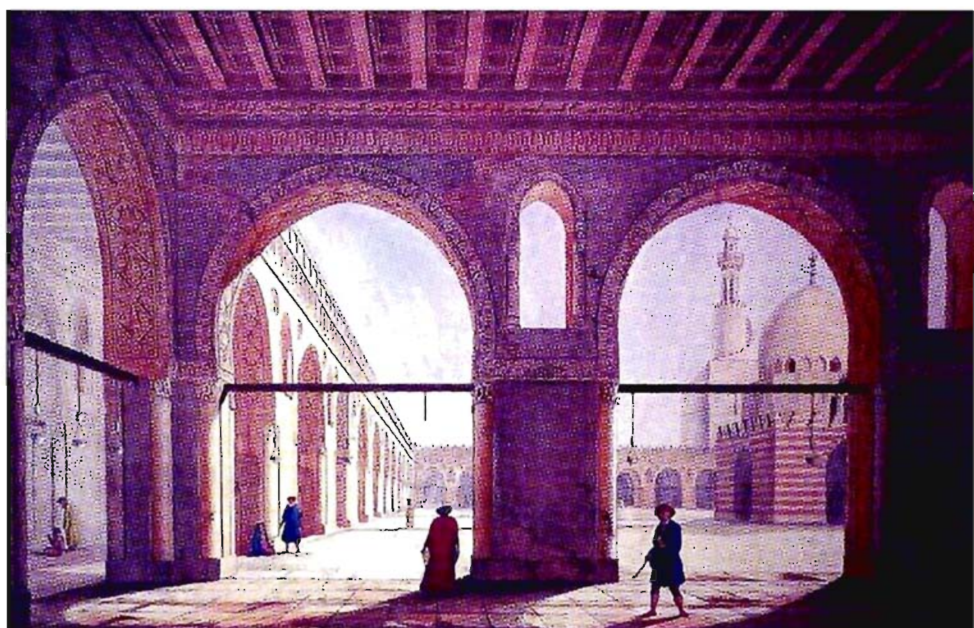
لوحة ١٣ ملون: صديقي العزيز، سرْ على دَرْبي. ونحِّ ساعتك ومنديلك جانبا. ولتحذ حذو السان سيمونيين. فهذا أجدى وأربح.
رسم كاريكاتوري يسخر من السان سيمونيين. صحيفة لوشاريفاري ١٨٧٢.



لوحة ٣ ب ملون: المرأة المتحررة هي طلبتي.
رسم كاريكاتوري يسخر من السان سيمونيين. صحيفة لوشاريفاري ١٨٧٢.



لوحة ٤ ملون: پاسكال كوست. مسجد عمرو



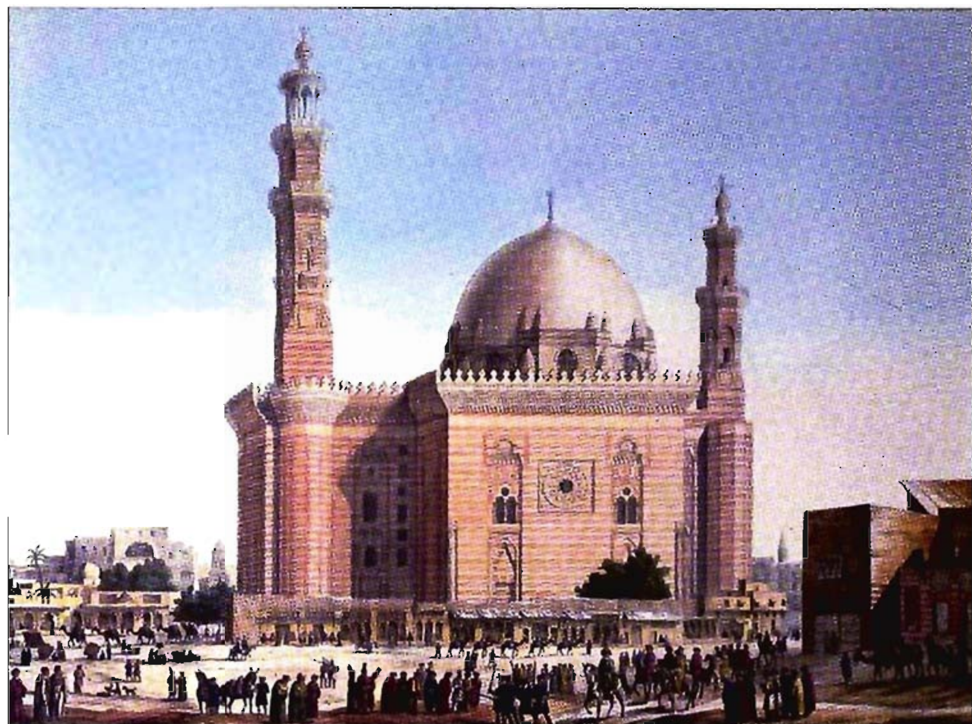
لوحة ٥ ملون: پاسكال كوست. صحن جامع بن طولون



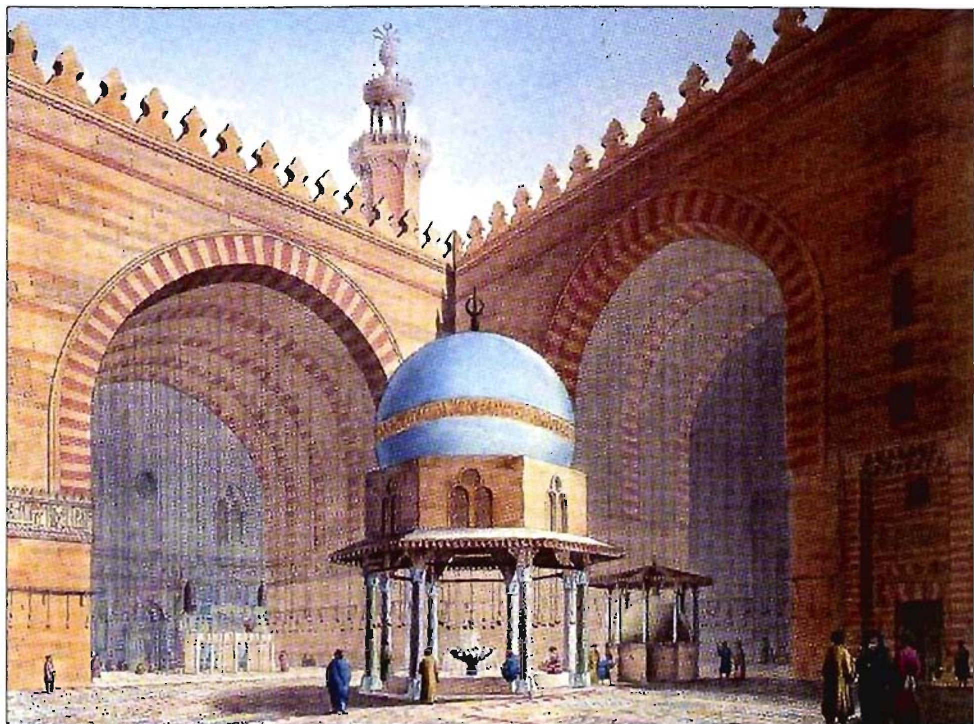
لوحة ٦ ملون: باسكال كوست. ايوان القبلة بجامع برقوق.

لوحة ٩ ملون: پاسكال كوست.
منظر خارجي لواجهة مجموعة قلاوون





لوحة ٨ ملون: پاسكال كوست. منظر خارجى لجامع ومدرسة السلطان حسن



لوحة ٧ ملون: باسكال كوست. منظر داخلي لصحن جامع ومدرسة السلطان حسن

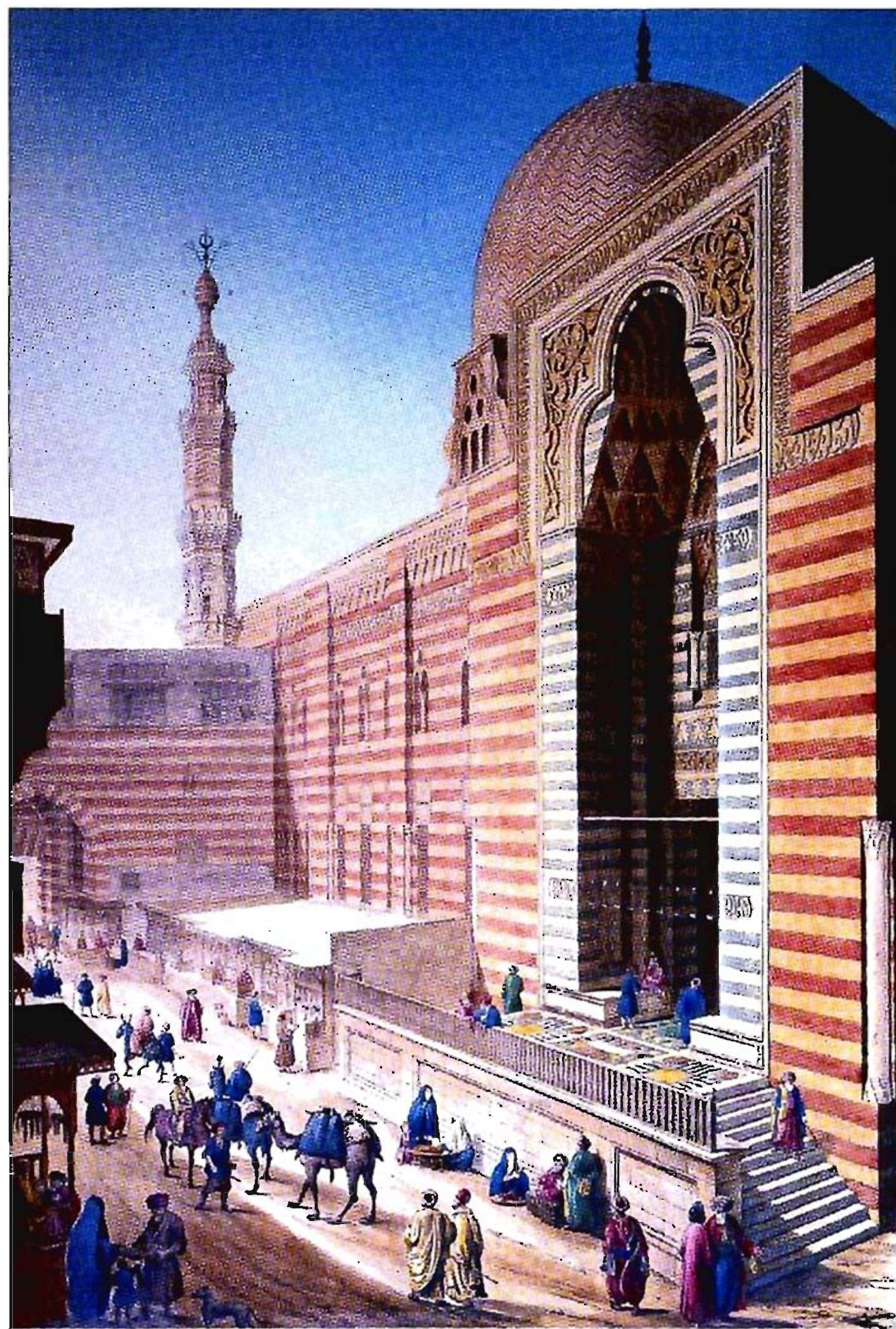
اللوحات التالية

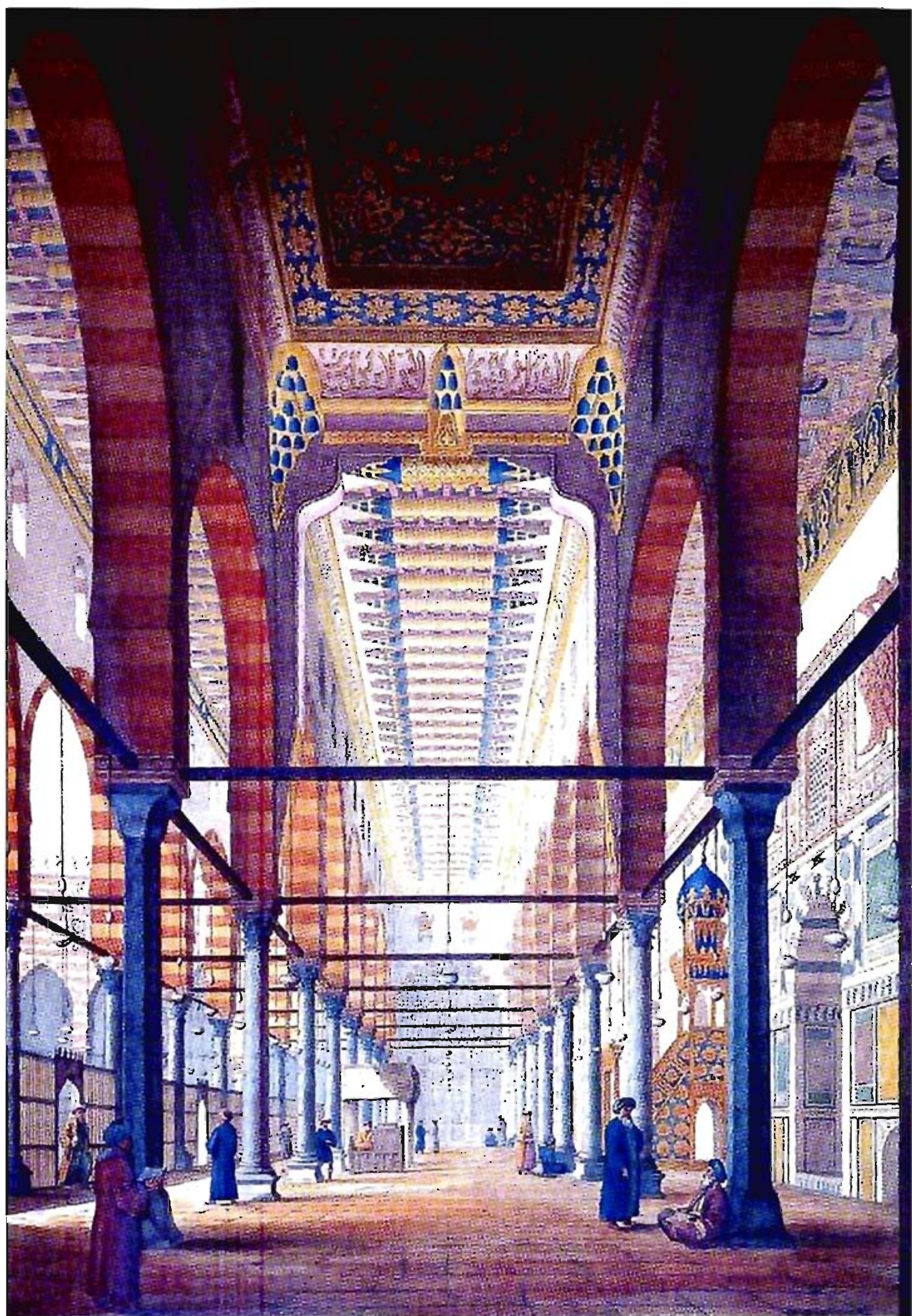
لوحة ١٠ ملون: باسكال كوست

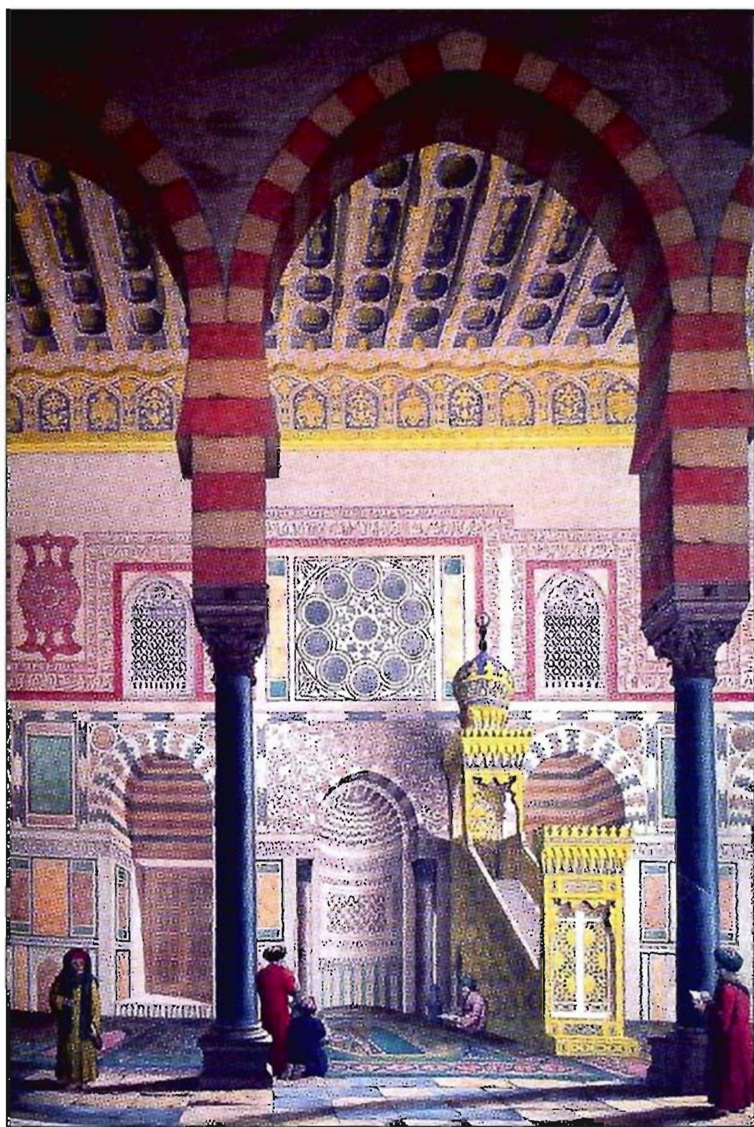
واجهة جامع المؤيد المطلة على سوق السكرية

لوحة ١١ ملون: باسكال كوست

رواق القبلة بجامع المؤيد.





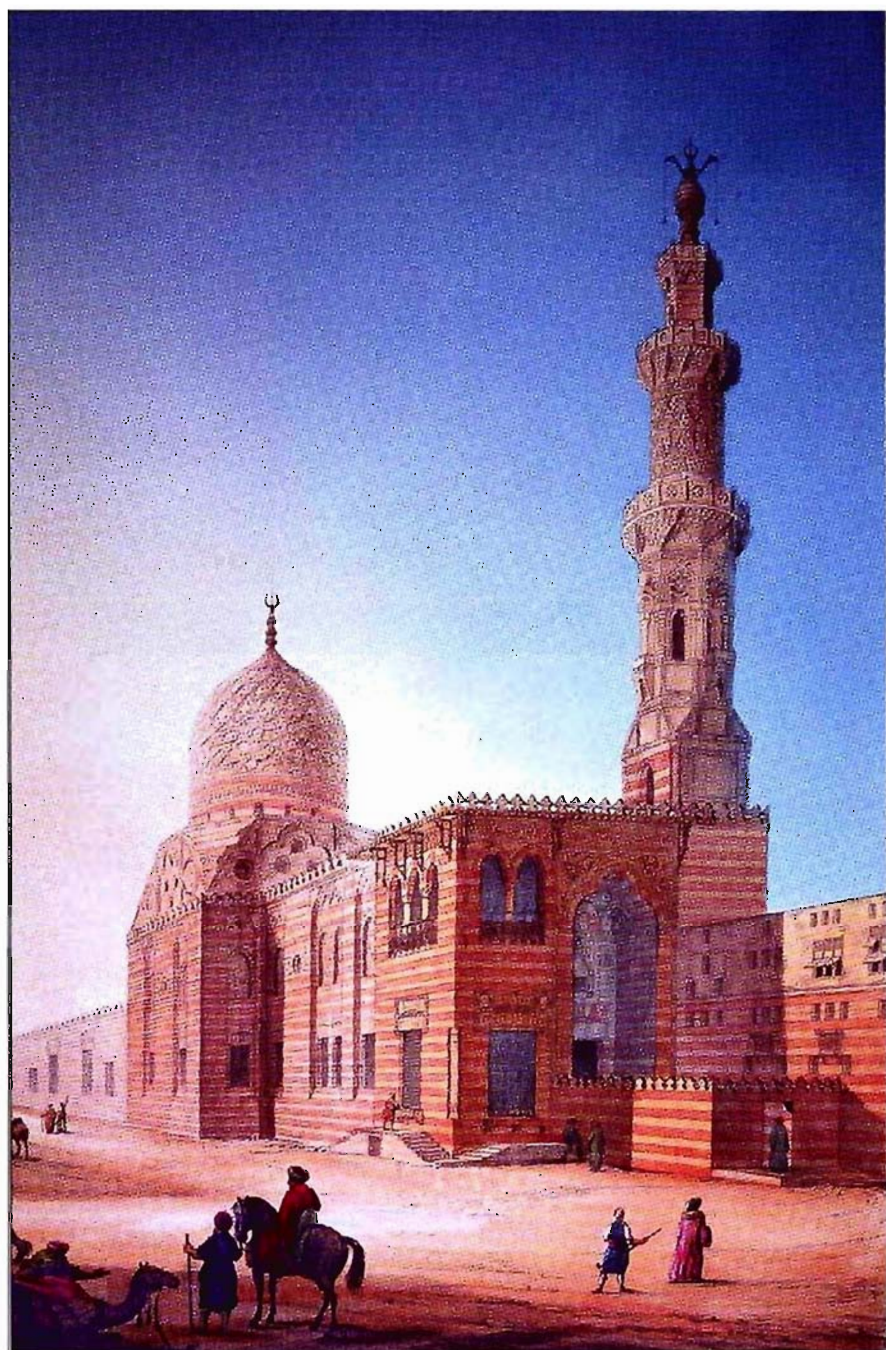


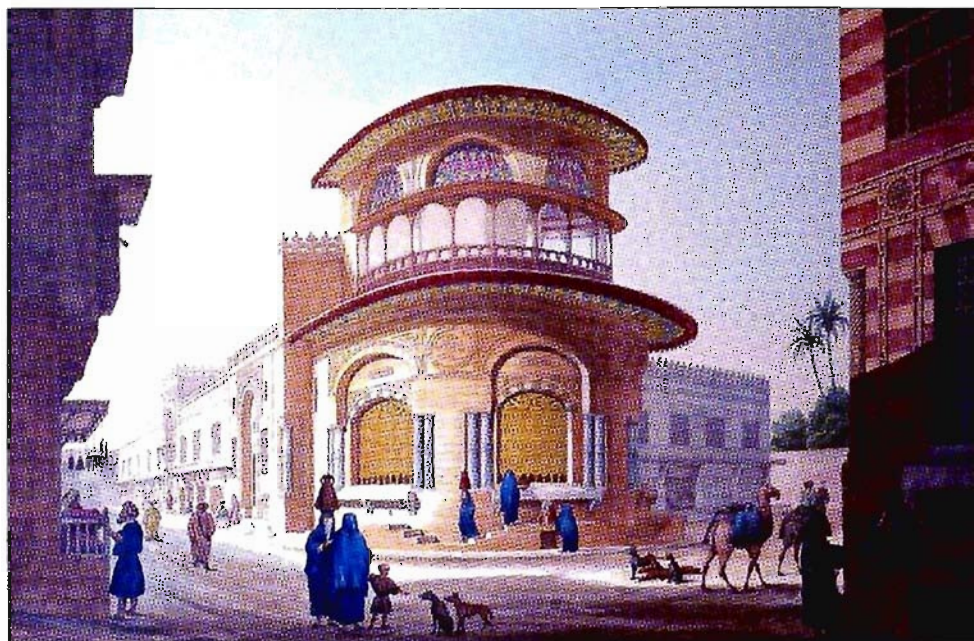
لوحة ١٢ ملون: پاسكال كوست

محراب ومنبر جامع المؤيد.

لوحة ١٣ ملون: پاسكال كوست

منظر خارجي لجامع قايتباي.

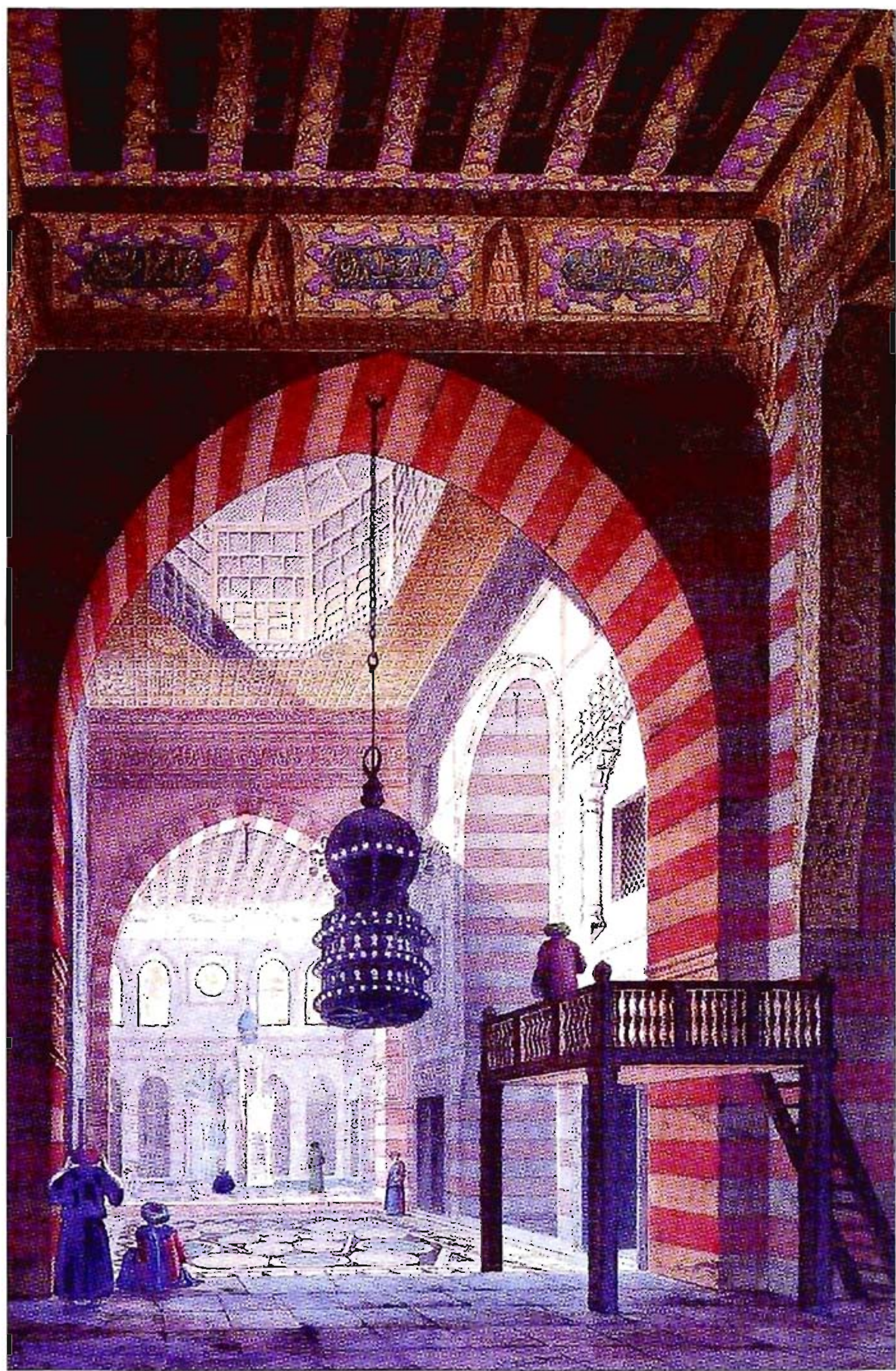




لوحة ١٥ ملون: باسكال كوست. واجهة السبيل وتكيَّة الدراويش المطلة على شارع الحبَّانية.

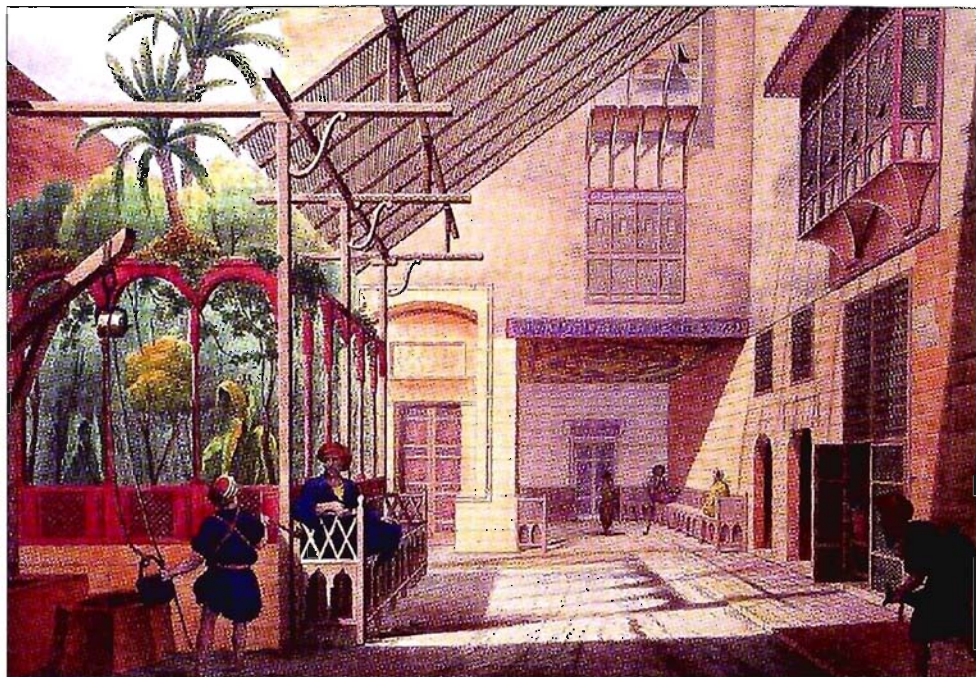
لوحة ١٤ ملون: باسكال كوست

منظر داخلي لمسجد قايتباي تظهر فيه الثريا النحاسية.

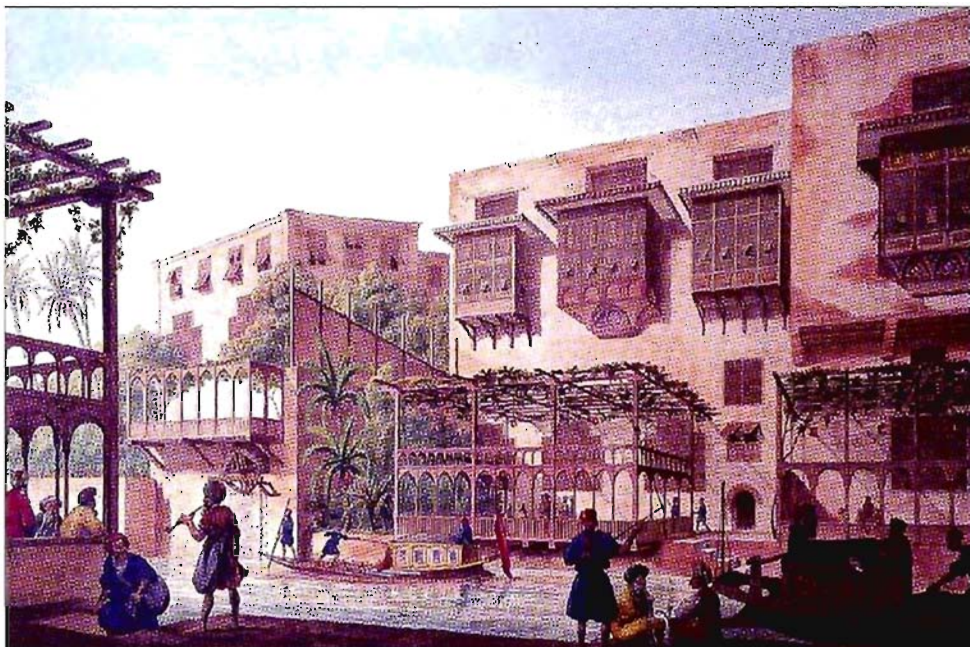




لوحة ١٦ ملون: باسكال كوست. منظر داخلي لتكية الدراويش

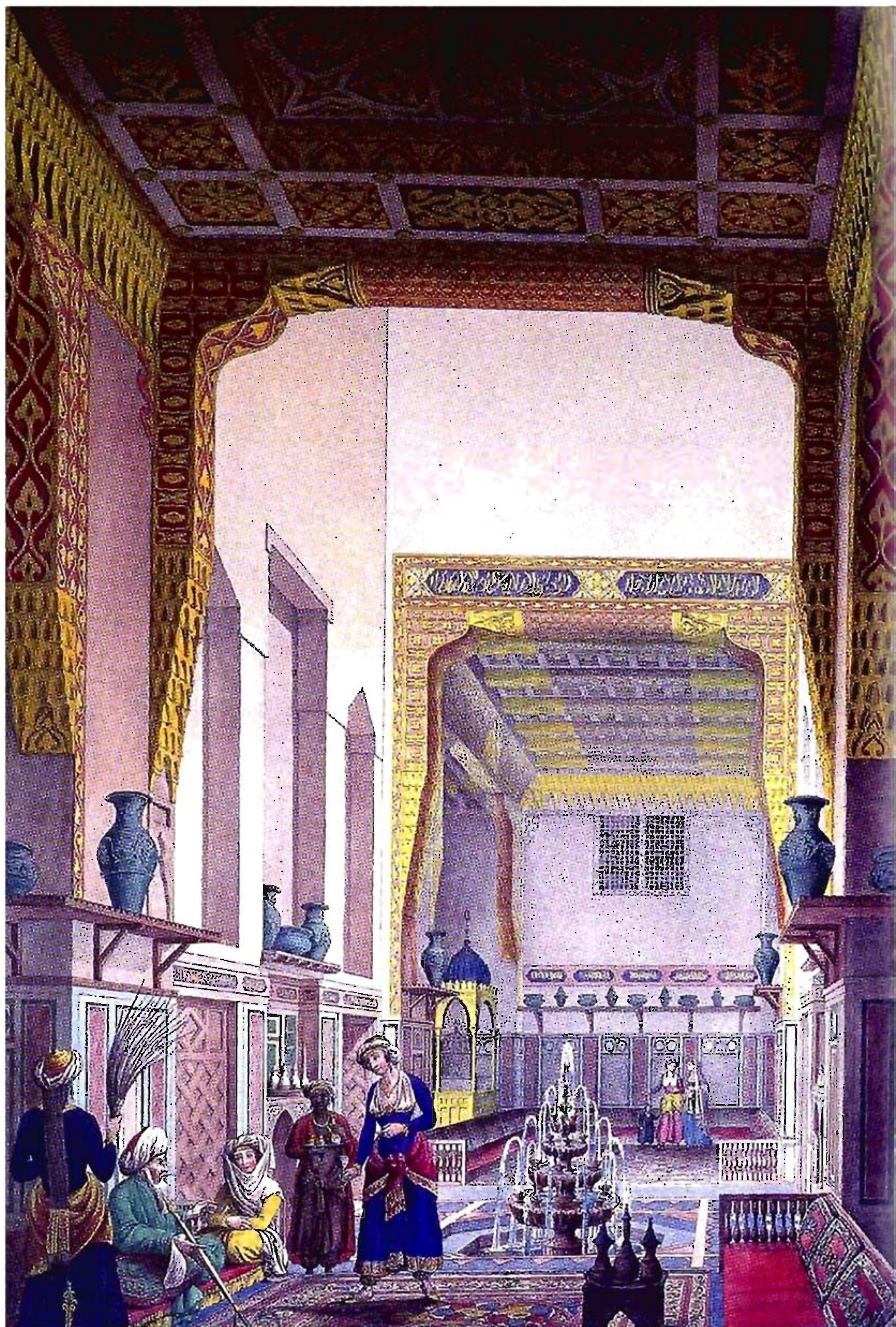


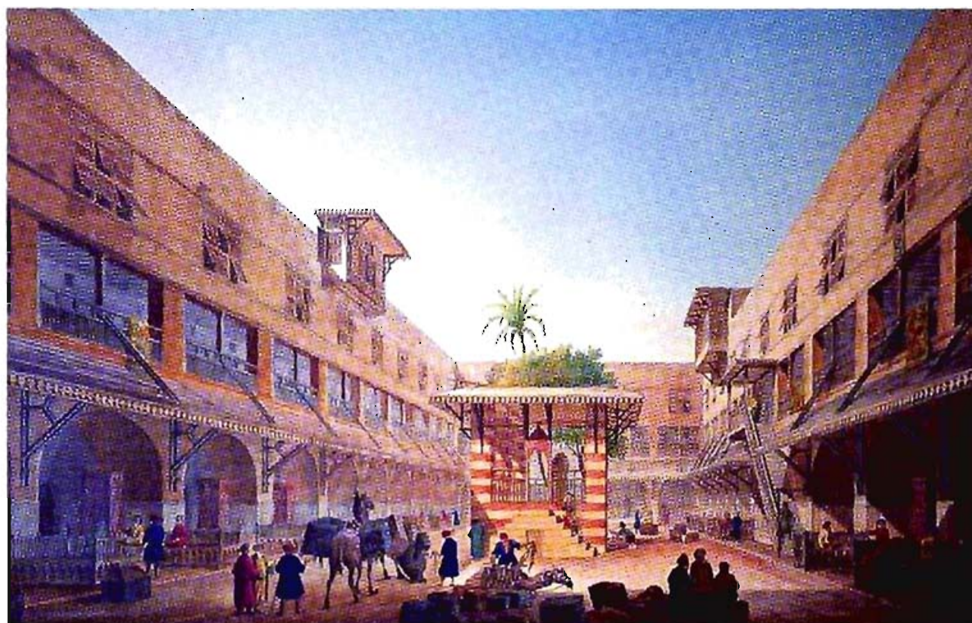
لوحة ١٧ ملون : پاسكال كوست. منظر لأحد الأبنية المطلة على الخليج المصري خارج باب الشعرية



لوحة ١٨ ملون: باسكال كوست. منظر الدور المطلة على ترعة الخليج المصري خارج باب الشعرية

لوحة ١٩ ملون: باسكال كوست. المقعد
الصيفي المطلّ على صحن منزل
بحيّ خُشّ قدم (من المماليك الجراكسة)





لوحة ٢٢ ملون: باسكال كوست. منظر لوكالة ذو الفقار

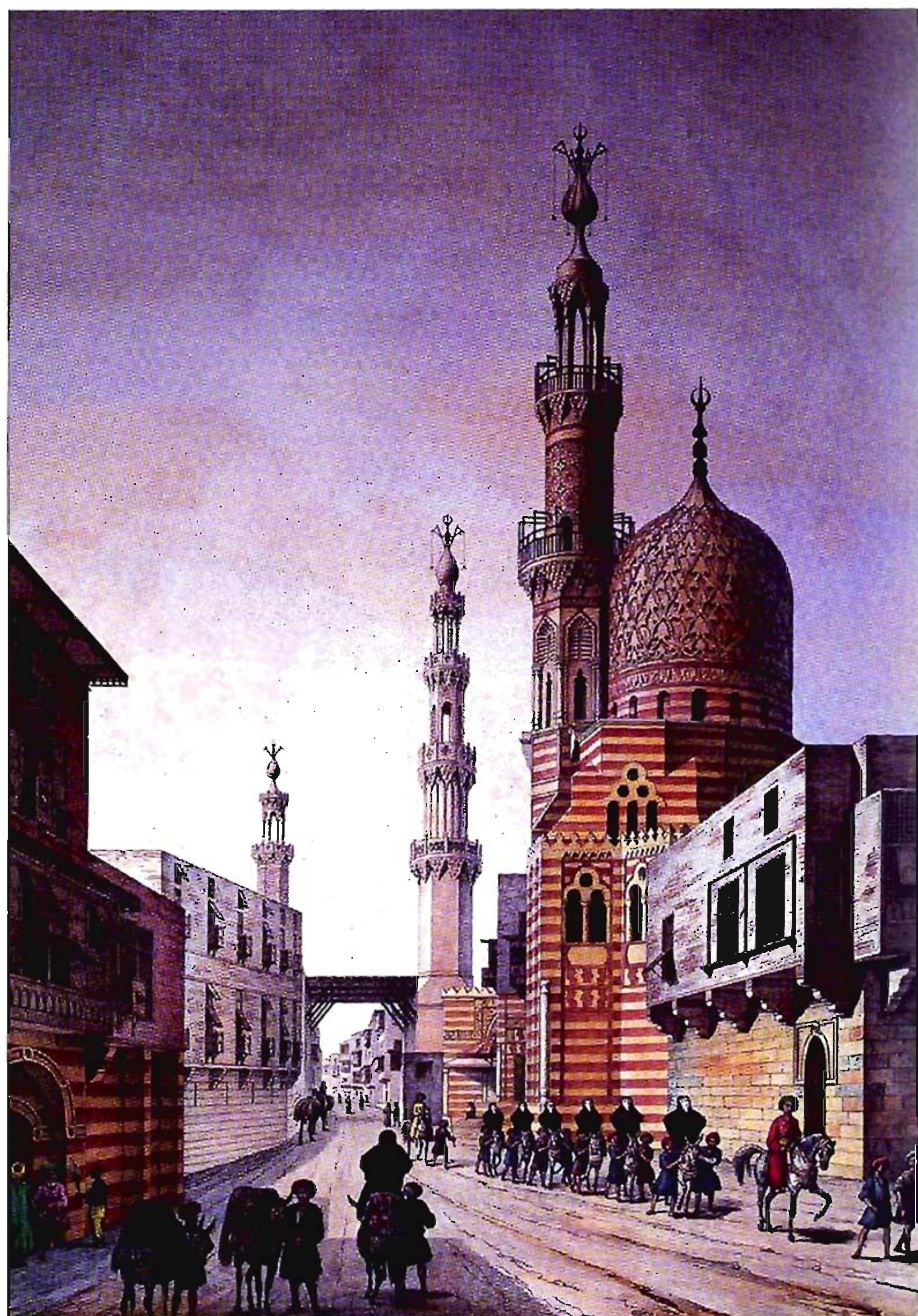
اللوحات التالية

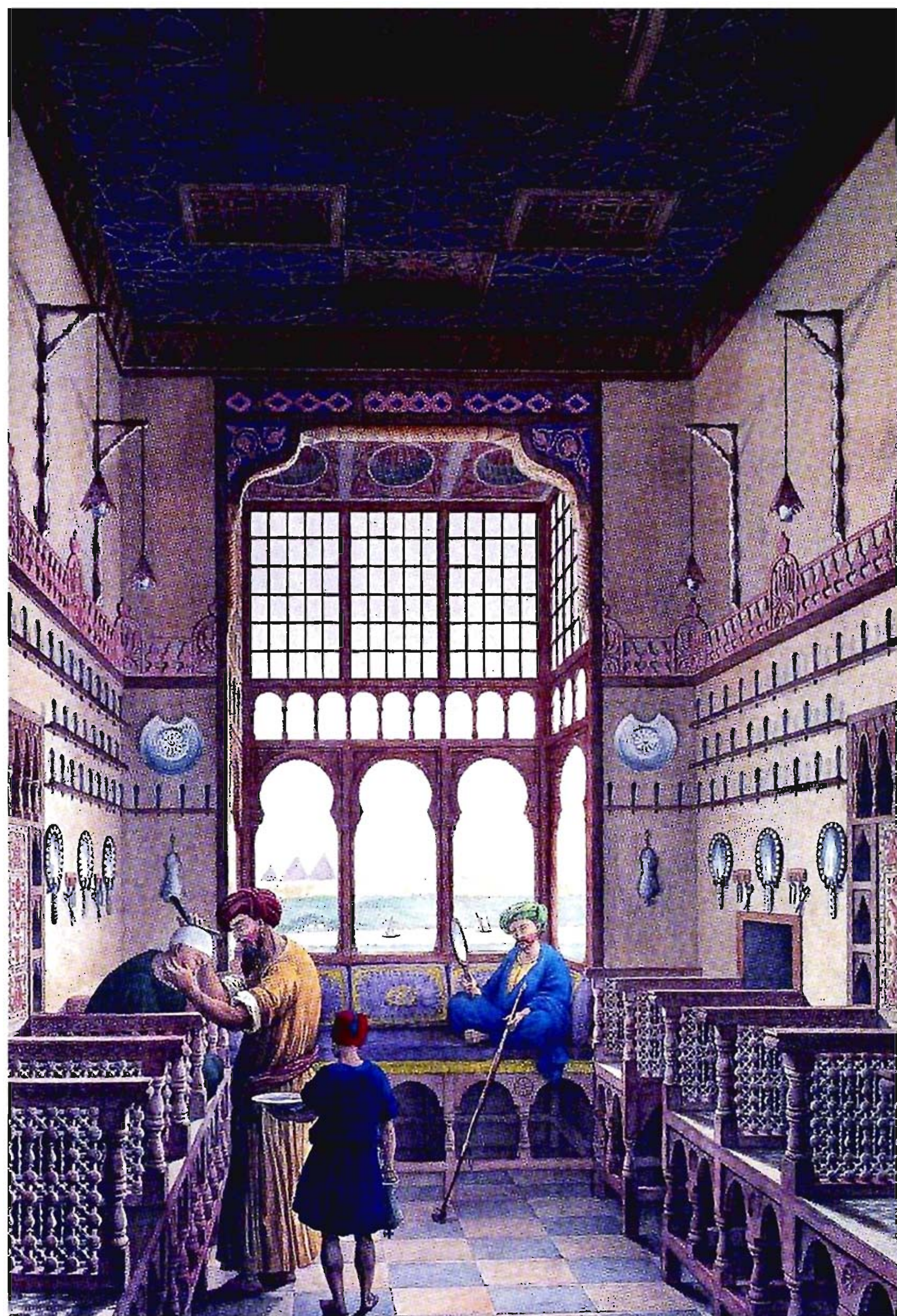
لوحة ٢٠ ملون: باسكال كوست

منظر لمسجدي الأمير جاكور وابراهيم أغا بشارع الخوبارية

لوحة ٢١ ملون ص٢٢٨: باسكال كوست

حانوت حلاق بالحيّ الأفرنجي بالقرب من القنطرة الجديدة

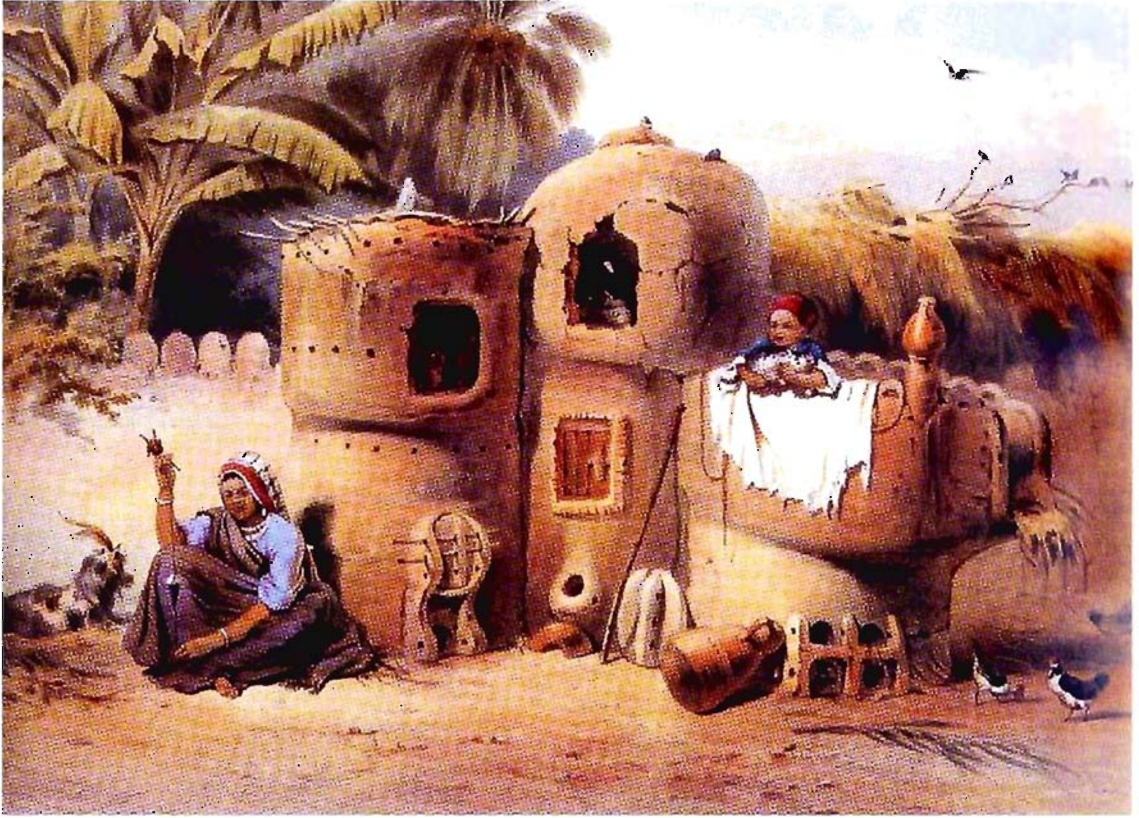






لوحة ٢٣ ملون. بريس دافن: فتاة مصرية خارجة من باب الحمام العمومي بعد استحمامها





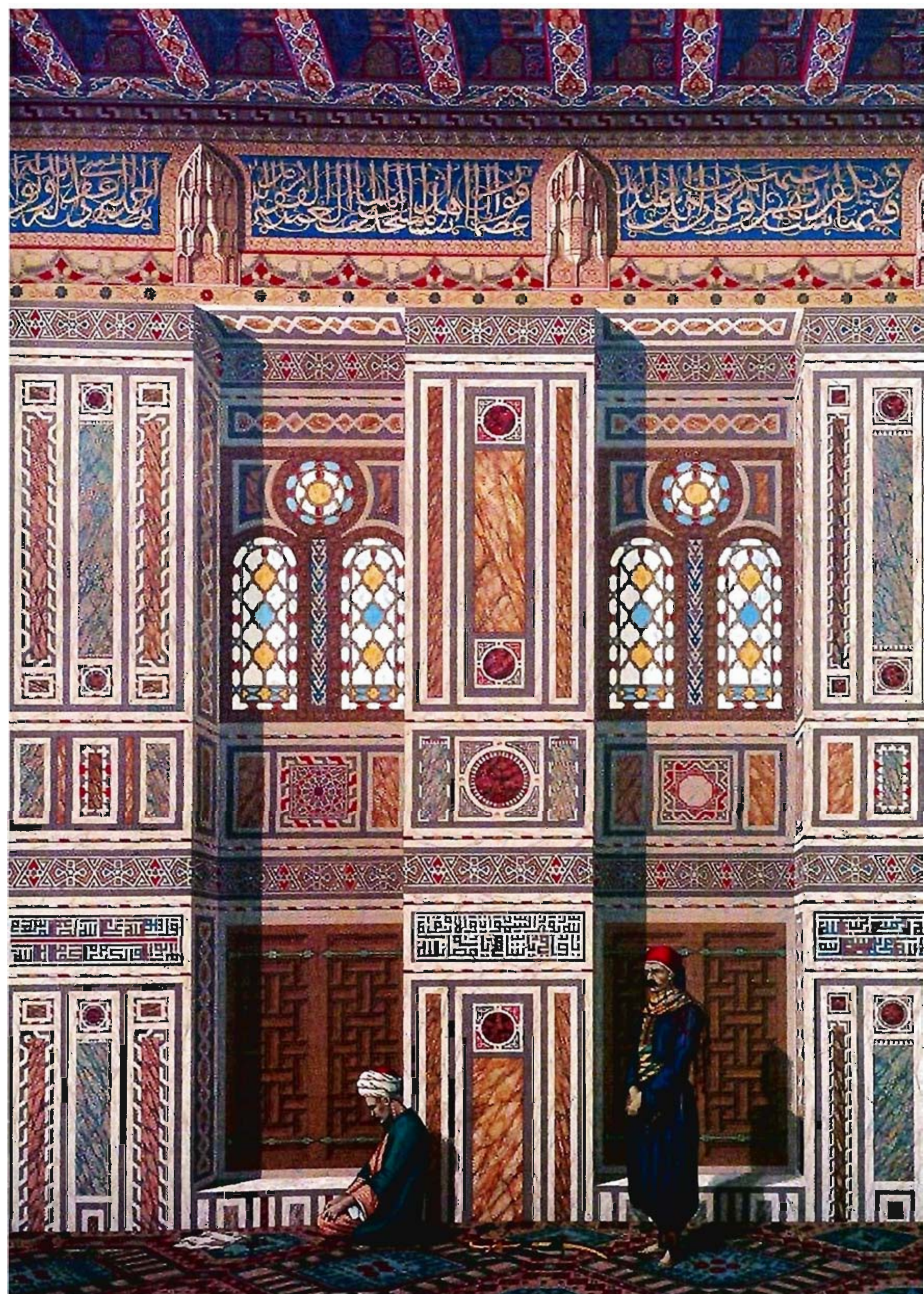
لوحة ٢٥ ملون. پريسْ دافِنْ: بيت فلاح مبنى من الطوب اللَّبِن مغطى بالقش، يكشف عن حياة جدّ متواضعة. وتبدو أمامه فلاّحة جالسة تغزل وفق الأسلوب البدائي، وإلى جوارها معزة قابعة على الأرض. وفوق سطح البيت طفل يداعب قطة. كما تتدلّى أوراق شجرة موز والعذاق نخلة فوق سقف البيت تحميه بظلها من حرارة الجو. وتحطّ عليه يمامة. وثمة غصن يجثم فوق سرب من العصافير

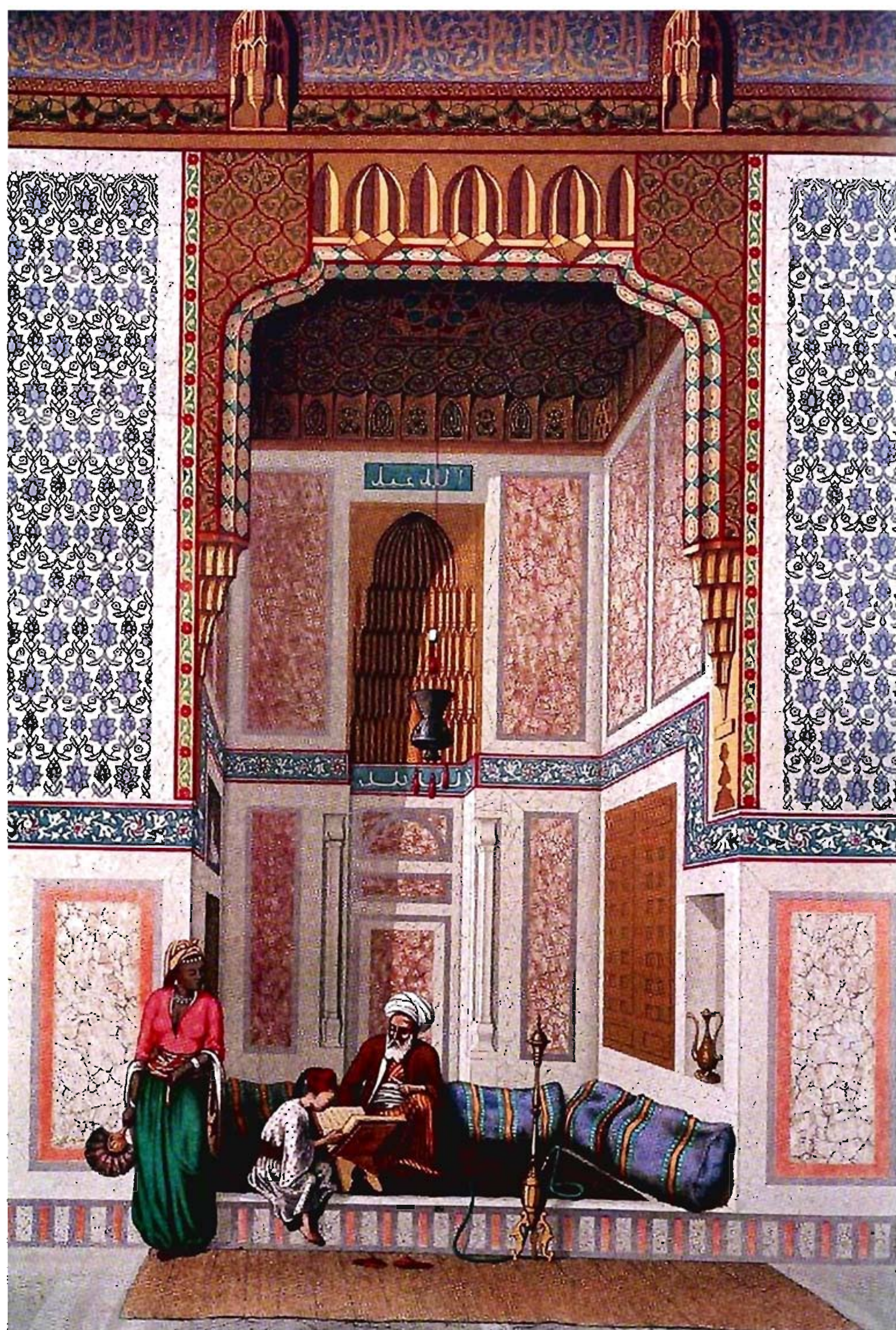
لوحة ٢٤ ملون. بريس دافن: فلاح مصرى وزوجته. وعلى حين يستند الرجل إلى فاسه مستمتعا بتدخين غليونه، تحمل امرأته «مِشنَّة» مليئة ـ فوق رأسها. ويرتدي كلاهما رداء مناسبا للطقس. وبينما لا تتزيّن المرأة بالوشم، تتحلّى بأسورة حول معصمها وبخاتم في أصبع إحدى يديها. ويبدو رداء الرجل وكأنه رداء أحد الدراويش الجائلين أكثر منه رداء فلاح عامل، إذ يتكون من رُقع من جلد الخراف ذى الفراء تكسو جسده من كتفيه إلى رُكبتيه. وكلاهما حافي القدمَين.

اللوحات التالية

لوحة ٢٦ ملون: پريس دافن. مسجد البرديني، منظر لإيوان القبلة. القرن ١٧

لوحة ٢٧ ملون: پريس دافن. حسني أحمد البرديني في داره.







لوحة ٢٨ ملون. بريس دافن: سيدة مصرية بجناح الحريم بلباس المرأة داخل المنزل

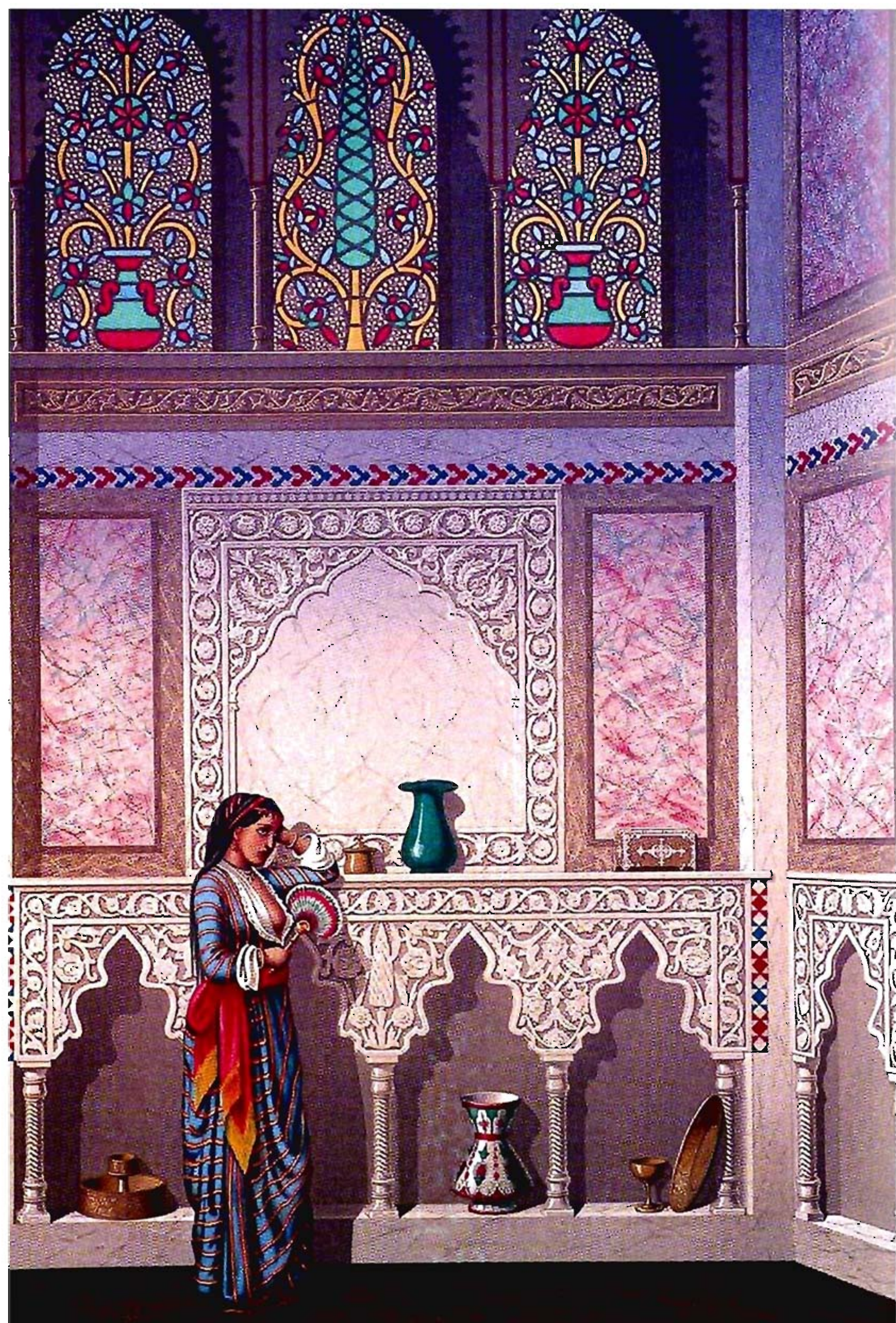
اللوحات التالية

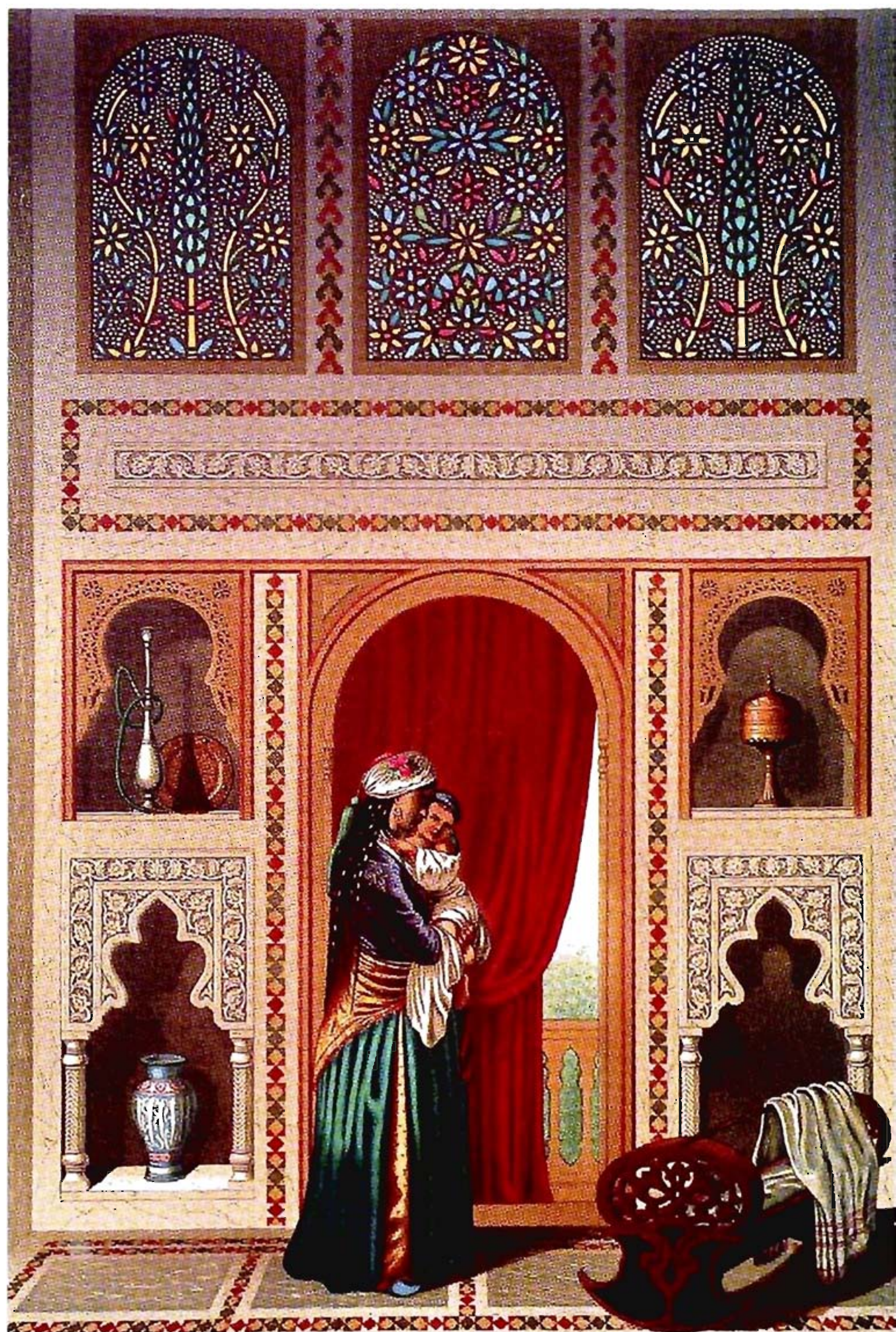
لوحة ٢٩ ملون: بريس دافن

دار سيدى يوسف أدمي. جناح الاستقبال

لوحة ٣٠ ملون: بريس دافن

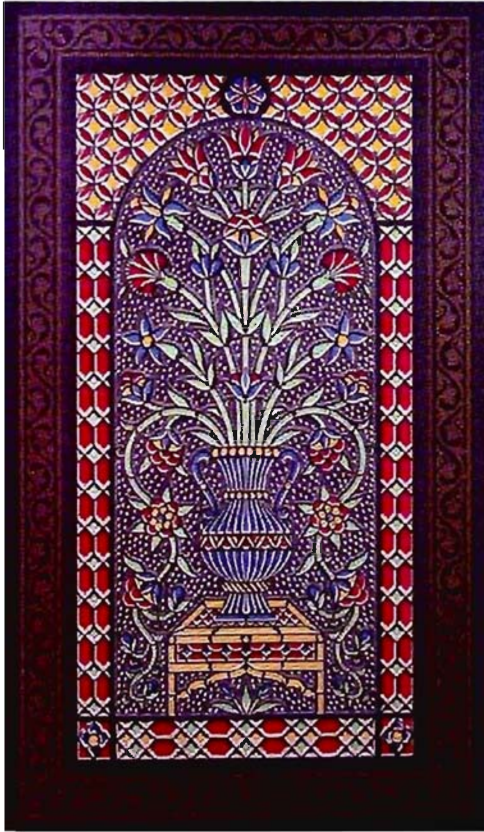
دار سيدي يوسف آدمي. حجرة المرضعة



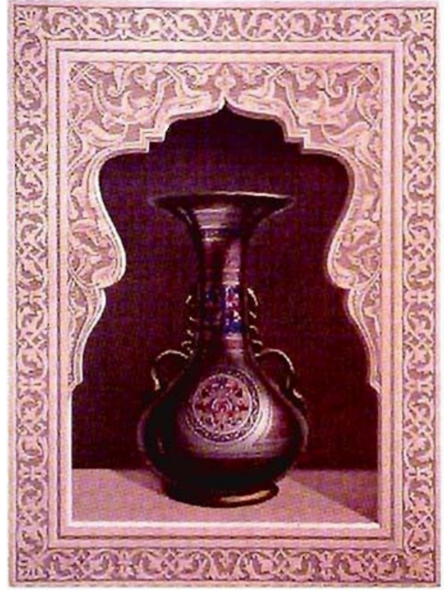




لوحة ٢١ ملون. بريس داقن : فرسٌ نجْد المُجلّى، الخوّار العنان، الأبيض اللون، تشوبُ رأسه بُلعة سوداء تُغطّيه حتى جبهته. مصدره إقليم نجد بالجزيرة العربية. ويبدو في كامل عُدّته بلجامه وسيُوره وسرجه الذي يعتلي جُلاً أزرقَ مُزخرفا مُسْدلاً على ظهر الفرس.



لوحة ٣٣ ملون: بريس دافن. نافذة من الجص مزيّنة بزخارف مفرّغة وزجاج معشق (شمسية أو قمريّة) بجامع الأشرف برسباي. شارع المعزّ (بين القصرين). القرن ١٥.



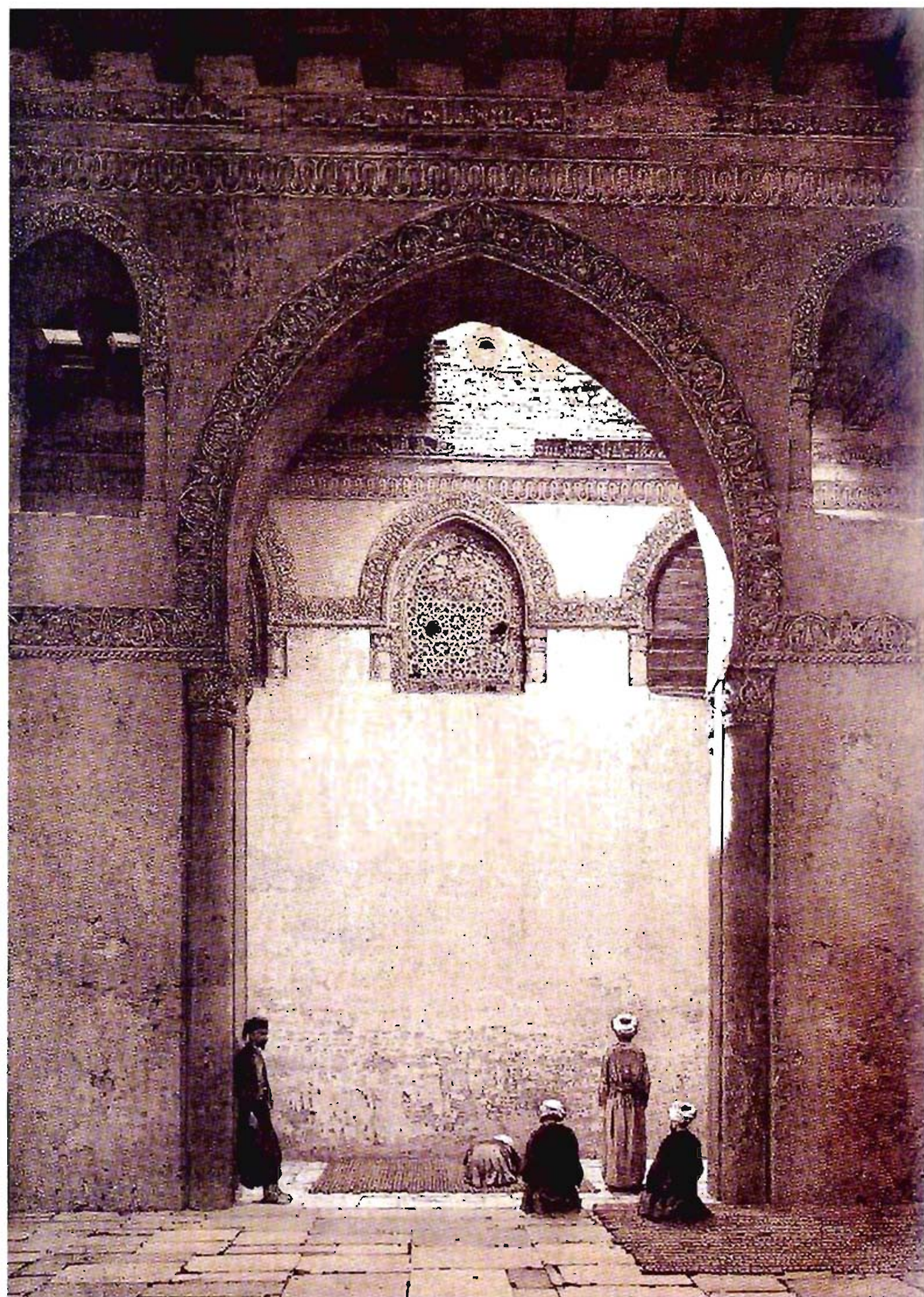
لوحة ٣٢أ ملون: بريس دافن. مشكاة من الزجاج مزخرفة بالمينا الملونة والتذهيب بجامع السلطان برقوق. القرن ١٤.



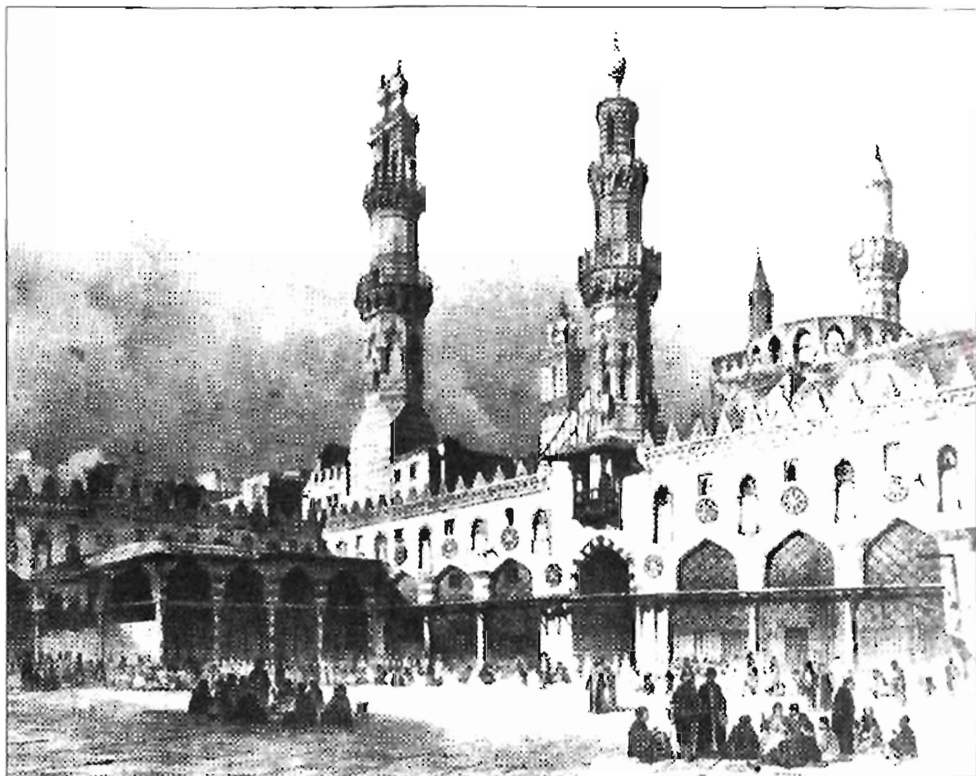
لوحة ٣٢ ب ملون: بريس دافن. زهرية من الزجاج المزخرف بالمينا الملونة. القرن ١٦

لوحة ٣٤ ملون: بريس دافن. مسجد أحمد بن طولون. ليتوجراف (طباعة بواسطة الحجر) ١٨٧٧. متحف داهش بنيويورك.

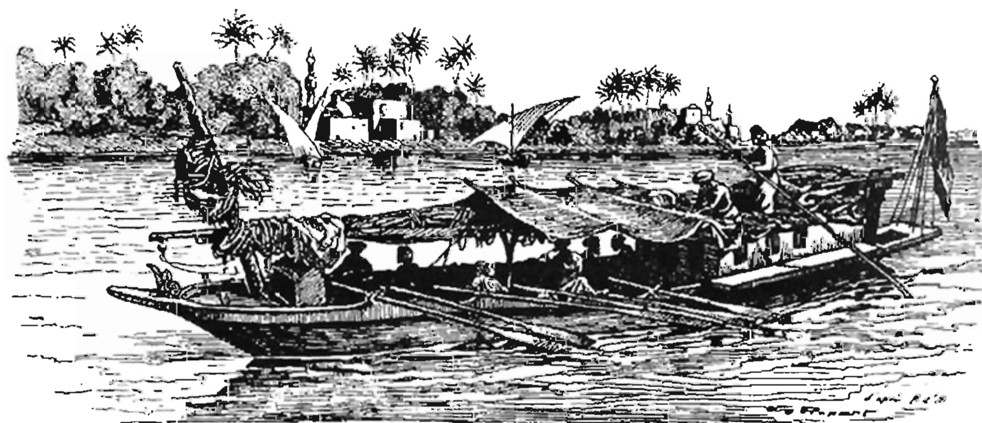
لوحة ٣٥ ملون: بريس دافن. حشوات أطر خشبية أرابسكية الطراز، مجمّعة بطريقة التعشيق. ليتوجراف (طباعة بواسطة الحجر) ١٨٧٧. متحف داهش بنيويورك.







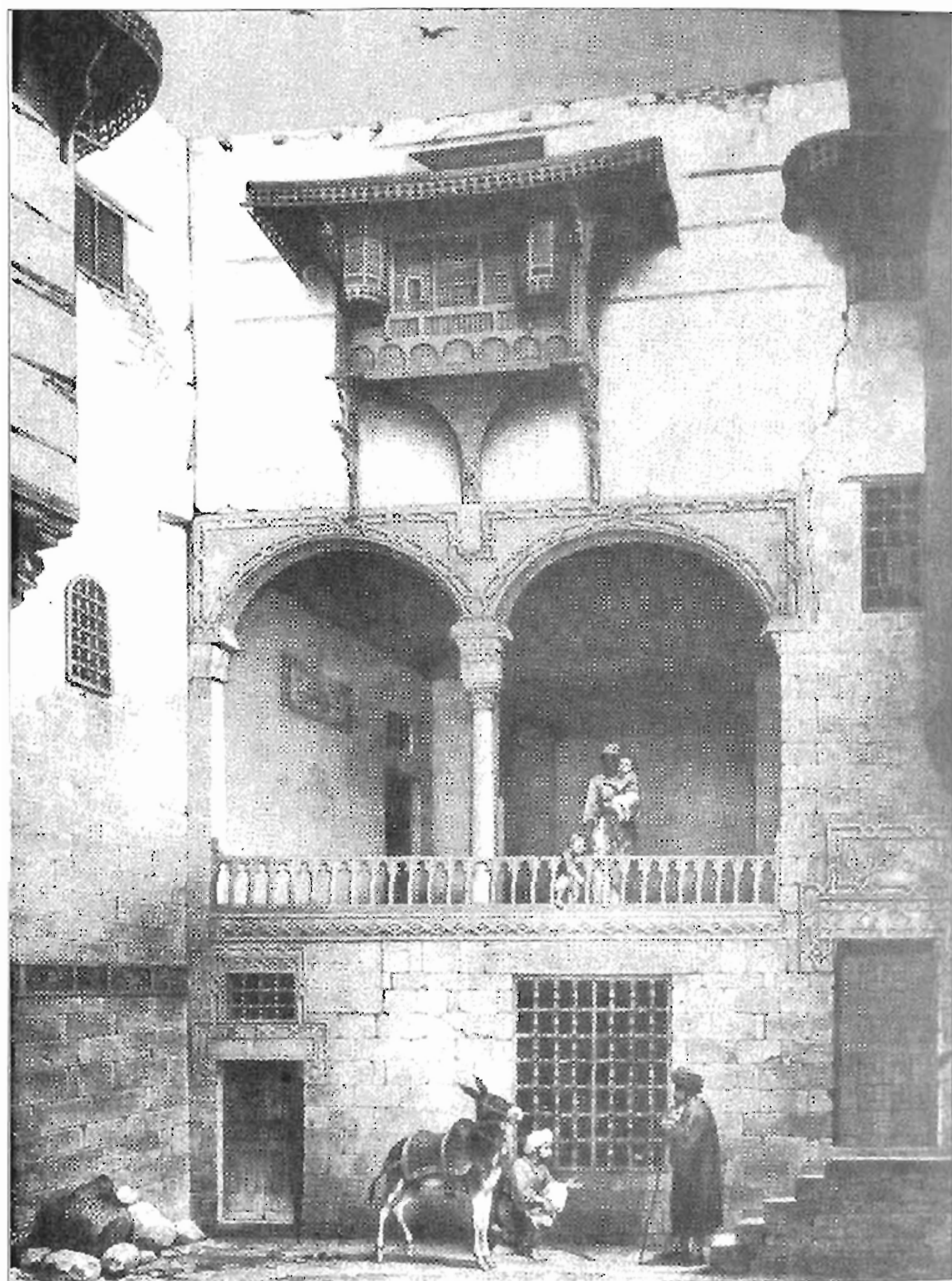
لوحة (١٤٦) بريس دافن : الجامع الأزهر



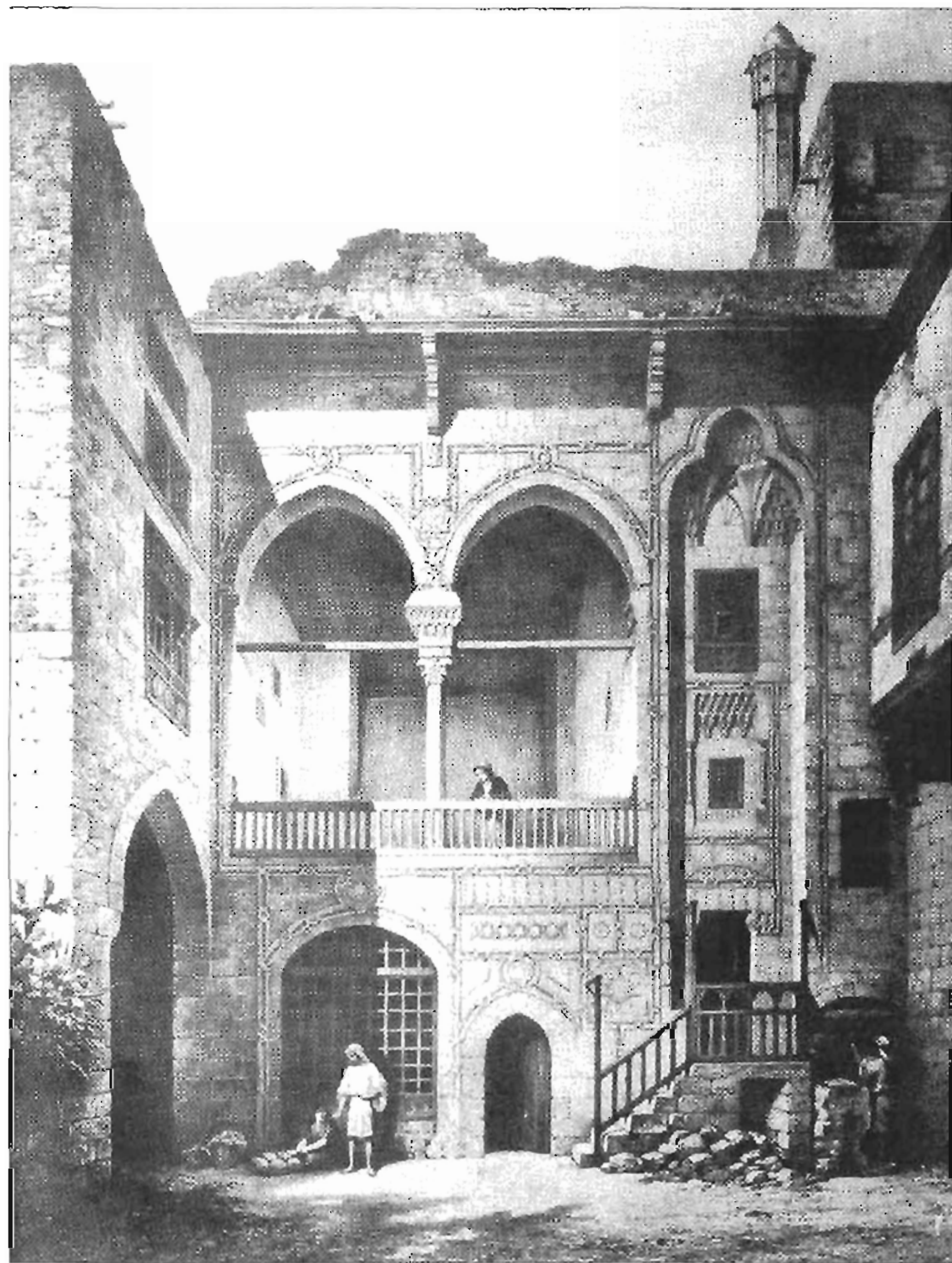
لوحة (١٤٧) بريس دافن : مركب بالنيل



لوحة (١٤٨) بريس دافن واجهة حمام عمومي



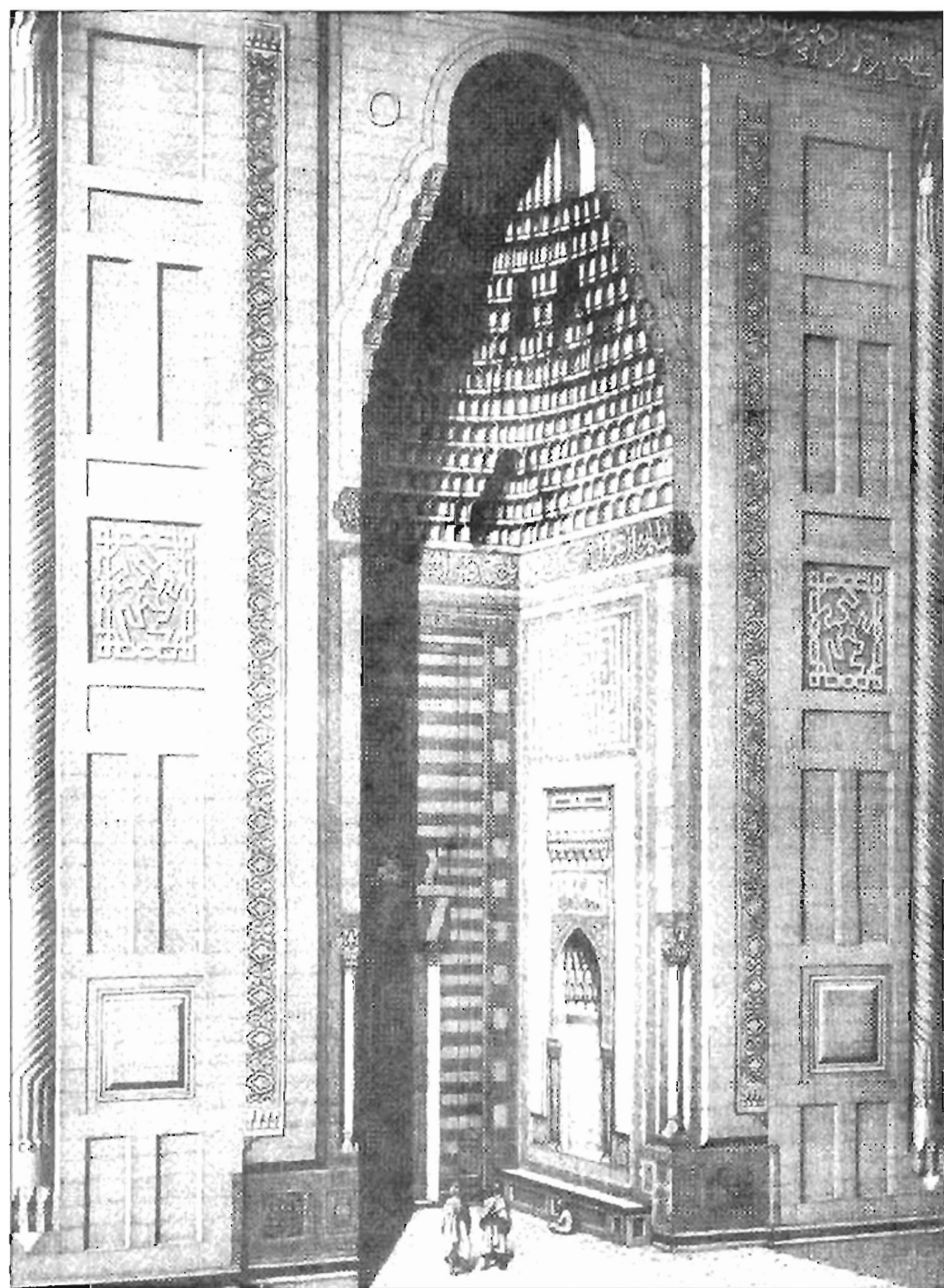
لوحة (١٤٩) بريس دافن : بيت شلبي . الواجهة الداخلية المطلة على الحوش



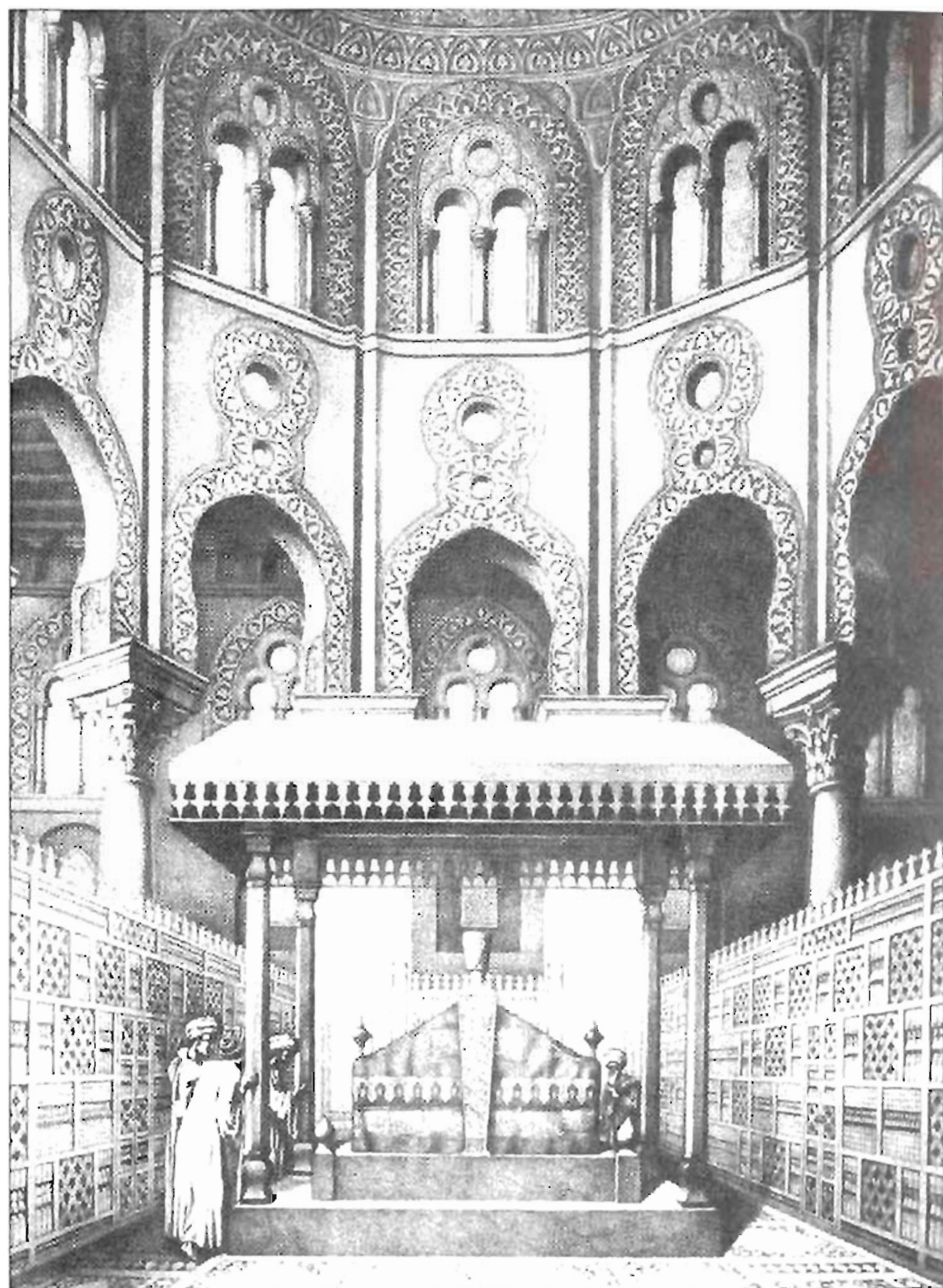
لوحة (١٥٠) بريس دافن : بيت مشتبى ، المقعد أو الإيوان المطل على الحوش



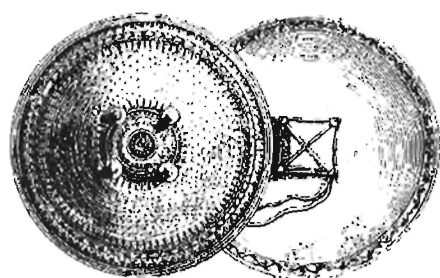
لوحة (١٥١) بريس دافن. مدخل حمام التلات .



لوحة (١٥٢) بريس دافن. مدخل جامع السلطان حسن



لوحة (١٥٣) بريس دافن. ضريح السلطان قلاوون .



التوفيق بين الأديان
والانبهار بالإسلام



چيرارده نرڤال

١٨٠٨ - ١٨٥٥



كان الشرق يملأ على چيرار ده نرڤال منذ صغره حواسّه، يشوقه سحر الخط العربي الذي عكف على محاكاته دون فهم، وتأسره رؤى القاهرة بين ثنايا كتاب «ألف ليلة وليلة». يودّ لو زارها في غير تلك الأحلام التي تملأ الكثير من لياليه. ويجتذبه حب النزوح إلى الشرق الذي تبدى بأجلى صوره عند أصحاب النزعة الرومانسية. على أن چيرار ده نرڤال قد اعترف في مراسلاته أن الحافز الحقيقي لرحلته إلى مصر هو البرهنة للمعجبين به ولمحبّيه على أنه قد تخلّص من الاضطراب النفسي الذي كان يعانيه بإقدامه على القيام بمشروع أخّاذ يمحو من مخيّلته ومخيّلة قرائه ذكرى مرضه الأليم، وأن يدلّل على شفائه بدليل حاسم، وقد تمخّض هذا المشروع عن سفره في رحلة مرهقة إلى بلاد الشرق الدافئة يتخفّف فيها من قيود حياته اليومية المملّة. وأغلب الظن أن حافزه الرئيسي للقيام بهذه الرحلة لم يكن لإقناع غيره بقدر ما هو لإقناع ذاته وتغيير مجرى حياته بما يجدّد مصادر إلهاماته ويشحذه بطاقة جسدية ومعنوية بعد ما شاع عنه مما كان يلمّ به من نوبات ينهض معها أثناء النوم فيسير في طرقات باريس شاردا شأن التائه في بلاد غريبة. وهكذا كانت رحلته من الضرورة بمكان ليتخلّص إلى الشفاء الروحي، هذا إلى ما في تلك الرحلة من تحقيق لرغبته القديمة في الاغتراب ليعود كاتبا مرموقا كما كان، مستمتعا بفترة مُثلى من الاستجمام تستغرق بضع سنوات. وقد أسفرت هذه الرحلة عن كتاب من أنفس الكتب الأدبية التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر، ذلك هو كتابه «رحلة في الشرق»(٤٠).

وهذا الكتاب مزيج من الثقافة الرفيعة والمغامرات الممتعة ومن الوصف الخلاب والأساطير القومية ومن العادات الشعبية والتقاليد الدينية. كل هذا في إطار قصصي جذاب وأسلوب ساخر شائق قد يشوبه الافتيات المرّ علينا حينا كما يشوبه التّصدّي للدفاع الحار عنا حينا آخر، فشاعت في الكتاب شاعرية فيّاضة غابت معها الحقائق أحيانا. وإذا كانت مادة الكتاب تخالف الواقع في شيء فليس ذلك عن قصد من المؤلف، وإنما هي الضرورة الأسلوبية التي حملته على هذا النهج كي يضفي على الكتاب ويبثّ في ثنايا الأسلوب ما يبعث فيه روح الدعابة الرقيقة ويجلّله ببهاء الفن ورونقه، فهو يسوق السخرية دون أن تحمل شرّا ويمزح دون أن يقصد التجريح، ومع ذلك فلم يسلم هو نفسه ولا الشرقيون والغربيون على السواء من الوقوع ضحايا سخريته. وهكذا تزواجت بين يديه الرومانسية(٤١) والواقعية وهو ما أسبغ على كتابه جاذبية عصيّة على التقليد تفجّرت معها لمسات القدرة الخلّاقة والنفحات الذهنية الوقّادة فمضى من بدايته إلى نهايته في نهج عاطفي آسر.

(٤٠) Gérard de Nerval: Voyage en Egypte. Bibliothèque des éditions Richelieu, Paris 1950.

(٤١) الرومانسية بصفة عامة حالة نفسية أهم خصائصها زيادة الحساسية وعدم القناعة بما يمليه العقل والحكمة والإفراط في الاهتمام بالذات وحدّة الانفعالات والرغبة في الهروب من الواقع الحاضر. (د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب).

وكان جيرار من أشدّ الرومانسيين حماسة، ولكنه إلى جانب رومانسيته كان كلاسيكيا تقليديا[٤٢] بل ويكاد يكون بارناسيا[٤٣] يكبت عواطفه ولا يبديها كما يفعل الرومانسيون، ويُعنى بالأسلوب الرفيع فيختار من الكلمات ما رقّ ومن العبارات ما لطف ويصوغها في نسيج أدبي طريف يدفع القارئ دفعا إلى الشرود حينا كما يهزّه ضاحكا حينا آخر. على أن المؤلف يفصح في ثنايا هذا النهج الفريد عن حنين جارف إلى حلم لا ينضب، فقد كان خياليا. وهو الذي عُرف بدقة الملاحظة ـ يتحلّل من الواقعية بالهروب إلى المجهول في البلاد الغريبة عليه، يلاحظ ويسجّل ويصف هذا كله بأسلوب الكاتب الحالم وبريشة المصور الدقيق، وبعزف الموسيقي المرهف، لا يفوت عينيه شيء من عالمه الجديد. وما من شك في أن موضوعيته قد جعلت منه رحّالة مثاليا، إذ جرّدته بالفعل من أية نزعات قومية أو دينية ومن أي تعصّب اجتماعي أو عنصري، فقدّم الأمور في نزاهة وأمانة دون أن يتخذ من أحداث منفردة أحكاما عامّة.

وقد ألغى جيرار من خط سيره اليونان وفلسطين حيث تتجلّى المسيحية أكثر من أي مكان آخر في الشرق الأوسط، وحصر رحلته في مصر ولبنان وتركيا حيث تسود معالم الإسلام وآثاره. وهكذا لم يكن اجتذاب الشرق له متّسما بمسحة المسيحية التي تجلّت في رحلة شاتوبريان، بل كان ذلك نابعا من حبّه للاغتراب، فما كان جيرار رومانسيا فرنسيا فحسب بل كان رومانسيا تشبّع بالأدب الألماني وبفلسفته وانبهر بأدب جوته وشليجل، وهو ما هيّأه روحانيا للانتقال إلى الشرق المسلم. وقد انعقدت نيّته من مبدأ الأمر على أن يجعل كتابه واقعيا صادقا، وليس أدلّ على ذلك من أن العنوان الذي وضعه جيرار لكتابه قبل أن ينتهي إلى تسميته «رحلة في الشرق» كان «نساء القاهرة» و«نساء لبنان» وهو ما يكشف عن الطابع الإنساني لكتابته[٤٤].

واستغرق جيرار في نشر ذكرياته عن رحلته ست سنوات، وساقها في أقسام ثلاثة: أولها عن رحلته إلى سويسرا وألمانيا، وآخرها عن رحلته إلى الشام وتركيا، وثانيها عن مصر التي رسم لها مشاهد أخّاذة لنساء القاهرة وجواريها وأعراف أهلها ومعالم أحيائها وأهراماتها. على أن كتابا من هذا الطراز كان يتطلّب براعة الربط الدقيق بين وقائعه المتناثرة، وهو ما أطلق جيرار لنفسه العنان في إعداده فأبدع. وقد ألحق بنهاية كتابه عدّة ملاحق وصف فيها أخلاق المصريين المعاصرين وعاداتهم على غرار كتاب «المصريون المعاصرون: عاداتهم وتقاليدهم» لإدوارد لين، والمرجّح أنه تأثر به تأثرا كبيرا في كتاباته.

ويختلف كتاب جيرار دو نرڤال «رحلة في الشرق» عن غيره من الكتب المعاصرة له في أمرين: أولهما أنه لم يصف غير القاهرة ولم يعرّج إلا قليلا على الإسكندرية والدلتا. وثانيهما أنه كتاب معاصر لزمنه، فهو مثل صديقه جوستاف فلوبير لا ينجذب ذوقه إلى الموات أو إلى ما أمعن في الماضي السحيق، ولا ينسحب فضوله إلاّ إلى ما في المدن الحيّة من عادات وتقاليد، فلم يكترث كثيرا بحورس وإيزيس وأوزيريس على حين اجتذبته المساجد أكثر مما شدّته المعابد والمقابر الفرعونية. ولم يقتصر اهتمام نرڤال بالشرق على ما دوّنه في «رحلته في الشرق» بل سرى هذا الاهتمام في مؤلفاته الأخرى التي لم تكن عن الشرق من رسائل وروايات ومقالات. ولا يجوز لنا أن نركن كثيرا إلى خط سير رحلته الذي رسمه في كتابه، فهو لم يكن كتاب يوميات بقدر ما كان قصة ممتعة أُعدّت إعدادا بارعا في سياق منطقي شائق بعد عودته إلى فرنسا، وإن خلت من الترتيب الزمني المحدّد، وأُغفلت فيها التواريخ جميعا.

(٤٢) الكلاسيكية هي الأدب المتميز باتباع المعايير التقليدية كالاتزان والوحدة الفنية وتناسب الأجزاء، والاعتدال والبساطة والوقار. (د. مجدي وهبة. معجم مصطلحات الأدب).

(٤٣) البرناسية مدرسة شعرية ظهرت في فرنسا في نهاية القرن ١٩ كرد فعل ضد المبالغة في إظهار العواطف الرومانسية وتتميز بخلوها من العنصر الذاتي.

(٤٤) M.T. Hussein: le Romantisme Français et L'Islam, p. 276

ولم يكن چيرار ممن يعنون كثيرا بالمال، وحين ضحّ أبوه الذي كان طبيبا بجيش الإمبراطور بسَفَه ابنه وتبذيره أوصد بابه دونه. ولقد بدّد چيرار ميراثا صغيرا وقع في يده إذ أنفقه في شراء الكتب والهدايا والزهور والعاديات واللوحات الفنية، بجانب دأبه على الاختلاف إلى المسارح. ولكن كيف وقع على المال الذي أنفقه على رحلته؟ يقول البعض إن ثمة أسهما بقيت له عن أمه، ويقول البعض الآخر إنه كان قد كُلّف من قِبَل إحدى الصحف بأن يواليها بتحقيقاته، هذا إلى إبرامه عقدا مع إحدى دور النشر. على أن الثابت أنه لم يقم برحلته منفردا بل رافق أحد الشبان الموسرين المولعين بالشرق الذي أخذ على عاتقه تحمّل جانب من نفقات صديقه وهو چوزيف ده فونفريد الذي قال عنه چيرار إنه أحد علماء الآثار المصرية وإن لم يرد اسمه في سجلات هذا العلم ولا نعرف له كتابا منشورا. والراجح أنه كان شابا ثريًا يتطلع إلى الأماكن الإكزوتية بعد أن هزّته اكتشافات شمپوليون وروائع الفنون الإسلامية أكثر منه عالما متخصصا في أحد فروع الدراسات الاستشراقية، فغادر مرسيليا في أول يناير ١٨٤٣ يرافقه چيرار، وقد حمل ما خفّ من متاع بيته كما حمل معه أواني الطعام الفضية، على حين لم يأخذ چيرار معه غير سرير مخيّم وآلة تصوير ليلتقط بها صورا فوتوغرافية يزيّن بها كتابه ومعجما عربيا وكتابا في النحو وبضع كتيبات تعينه في المحادثات اليومية ونظّارة زرقاء لوقاية عينيه من الغبار. وانكفأ يدرس أصول اللغة وهو على ظهر السفينة التي أقلّته إلى مصر، كما انبرى يحاول الحديث بالعربية مع نفر من رفقاء الرحلة من المصريين تصادف وجودهم على نفس السفينة.

ولم يكن چيرار رحّالة متسكّعا يقضي رحلته حسبما تقوده قدماه أو هواه بل كان مُخبرا صحفيا من الطراز الأول. وحين وصل إلى ميناء الإسكندرية في ١٥ يناير أبحر إلى القاهرة في النيل حتى بلغ مرسى بولاق. ومنذ تلك اللحظة لم يعد في الإمكان تحديد تواريخ تنقلاته بسهولة، فأمضى بالقاهرة ثلاثة شهور مجتزئا بزيارتها عن زيارة غيرها من مدن مصر العليا، إذ كان يرى أن المدن الحيّة حافلة بما هو جديد بالمشاهدة مثير للخيال بما تحوي من عادات وتقاليد غير مألوفة لا تجتمع لمدينة أخرى من المدن الأثرية القديمة التي باتت ركاما من الأطلال، فزار الفسطاط والجيزة وشبرا والأهرام وهليوپوليس. على أن أمسيته الأولى بالقاهرة خيّبت ظنه وملأته بالحزن والضجر وثبّطت همّته فبات يسائل نفسه: «أهذه قاهرة ألف ليلة وليلة عاصمة الخلفاء الفاطميين وسلاطين المماليك؟»[٤٥]، فقد أحسّ بالضياع وسط الطرقات الملتوية وبين الجماهير الرثّة الثياب، وضاق بزحام الكلاب والنوق والحمير، وبتصاعد طبقات الغبار الكثيفة التي تحجب عنه السماء، وبزحف الناس عليه وسط الفتات من القصور والمساجد والأحجار المتآكلة والأخشاب المهترئة. لقد خيّل إليه أنه يخطو حالما في مدينة من المدن البائدة تعمرها أشباح لا حياة فيها، غير أنه لم يلبث أن تحرّر من هذه الانطباعة بالخذلان والوحشة والحصار، وبدأ حلمه الدفين يتجلّى في وضح النهار. وانفتحت أمامه الآفاق حين وقع بصره على الطرقات المبرقشة بمختلف الألوان تموج بالحركة وتعجّ بالناس بأزيائهم العربية والتركية الغريبة وكأنه يحثّ الخطى وسط حفل تنكّري. وإذا بمشهد زفاف يبعث الحياة في كل ما يحيط به من جدران وأسوار وتصمّ الآذان موسيقاه والجلبة المصاحبة له، ويذهله موكب العرس المحفوف بالمشاعل يضم العروس المحجّبة والمتوجة بإكليل عال من الكشمير الأحمر المرصّع بالفصوص تخطو كالشّبح تحت ظُلّة وتساندها جاريتان. أي غموض يكمن خلف خمار المرأة التي لا يرى منها غير قرطين يتدلّيان من الأذنين وعينين دعجاوين ونظرة خاطفة؟ وما إن يخيّم الظلام حتى تنشر العتمة أستارها ولا يبقى غير الضوء المنسرب من المقاهي المتناثرة على ضفة الخليج

(٤٥) J.M. Carré : Voyageurs et écrivains Français en Egypte

الذي تعبره على مسافات متباعدة قناطر مقوّسة، أو الأضواء الخافتة لتلك المصابيح التي كان لا يجوس الإنسان ليلا إلا وهو يحمل إحداها فتتراقص على وفق خطى حاملها الذي يبدو كالشبح. أية مشاهد رائعة تلهب مشاعر نرڤال وتنقلها من الشعور بخيبة الظن والحزن والضجر إلى الانبهار الذي لا ينقطع والخروج من إسار نفسه وتحقيق حلم حياته، فما عليه إلا أن يفتح عينيه حتى تقعا على عالمه الأثير، وليس ثمة انفصام بين ما يشاهده وما يدور في خياله بعد أن غدت التجربة حقيقة لا سرابا، وبات الوهم واقعا ملموسا، فمضى يستاف في نهم وشراهة هذا الجو الساحر الذي يعبّر عن مكنون ذاته. ولا يلبث أن يندمج في هذا الديكور الجديد فإذا هو بدوره جزء منه لا يتجزأ. فاتخذ الزّي الشرقي وارتدى سروالا فضفاضا من القطن الأزرق وصديرية حمراء مطرزة بالقصب الفضّي اللون، وتدثّر بعباءة من وبر الجمل واعتمر بلاطئة [طاقية] بيضاء تحت الطربوش بعد أن قصد الحلاّق الذي حفّ لحيته وأزال شعره المرجّل ولم يترك له غير خصلة وحيدة في قمة رأسه قال له البعض إنها لتيسّر على ملاك الموت إمساكه بها، على حين قال له بعض آخر إن المسلم الذي يعيش في ظل الحكم التركي يضع دوما في حسبانه أن رأسه سوف يُقطع يوما ما. وإذ جرت العادة وقتذاك على عرض الرؤوس المبتورة على الجماهير، فإنه يؤثر حفاظا على كرامته أن يُرفع رأسه حينذاك من تلك الخصلة لا من أنفه أو فمه. وهنا يضيف نرڤال مداعبا أن الخبثاء من الحلاّقين المسلمين كانوا يقصّون للمسيحيين شعرهم كله ولا يدعون لهم شرف الاحتفاظ بتلك الخصلة.

وكانت الأسر القاهرية لا تبيح أن يعيش أعزب بينها لاسيما إذا كان أوربيا فمقرّ الأعزب هو الوكالة، ولهذا ألزمه شيخ الحارة التي كان يسكن فيها أن يضم إليه امرأة وأعطاه لذلك أسبوعا مهلة. ولجأ جيرار إلى أحد معارفه فقدّمه إلى أسرة قبطية ليخطب ابنتهم البالغة من العمر ستة عشر عاما. وقد تحمّس جيرار للزواج حماسا شديدا حين علم أن المهر يصل إلى خمسة آلاف فرنك [حوالي عشرون ألف قرش] غير أنه ما لبث أن ارتدّ على عقبيه حين عرف أن العريس في الشرق هو الذي عليه دفع المهر، الأمر الذي أصبح به الزواج في نظره يكلّفه ما لا طاقة له به. وإذا بترجمه عبد الله يُسرّ إليه أنه يستطيع أن يشتري بمثل هذا المبلغ حشدا من الجواري يملأ قصرا، فتوجّه إلى سوق العبيد حيث الجواري الحبشيات والنوبيات تُعرضن للبيع؛ فيلقاه تاجر الرقيق الذي جمع بين بشر الأمراء وسماحتهم وعنف القراصنة الغلاظ القلوب، والذي يجرّد الجواري أمامه من ثيابهن ويأمرهن بالسير لاستعراض قوامهن وكثافة شعورهن التي كُنّ يلبّدنها بالزُّبد الذي كان سرعان ما تذيبه أشعة الشمس فيسيل على أكتافهن وصدورهن المكشوفة بأكثر مما تسيل دموعهن على خدودهن؛ ويفتح أفواههن لتفحّص سلامة أسنانهن. غير أن جيرار لم يلبث أن سمع إحداهن تُطلق صرخة الفزع إذ أذهلها أن يكون الواقف أمامها أبيض الوجه أسود الكفّين، فدفعته سذاجتها إلى المزيد من إثارتها بخلع القفاز من إحدى يديه؛ فتوالت صيحاتها الفزعة متصوّرة أنه ينزع جلده، متسائلة إن كان إنسا هو أم جنّا! وقد حرص جيرار في كتابه على نقل تعبيرها بالعربية: «بسم الله.. إنت عفريت ولاّ شيطان؟».

وفي نهاية المطاف وقع اختياره على فتاة من جاوه تدعى زينب، باهرة الجمال. متينة البنيان، جامدة الثديين، رخصة الكفّين، منتظمة الأسنان الناصعة البياض، طويلة الشعر البنيّ القاتم، تبرق عيناها اللوزيّتان الدعجاوان ببريق مثير وقد اعتمرت بطربوش أحمر، فاشتراها على الفور وتعلّق بها تعلّقا شديدا. وكانت عنيدة متقلبة الأطوار متسلّطة كسلى، تأبى عليه أن ينصرف عنها إلى الكتابة فاعتاد أن يقضي نهاره شبه خادم لها يستجيب لما تطلب وكأن الأمة قد غدت هي

السيدة . ولقد كان شديد الغيرة عليها لا يأمن أن يتركها وحدها بعد أن أحس بأنها كثيرة الإطلال من خلال المشربية على الضباط الأتراك الشبان الذين يجلسون في تراخ أمام البيت يدخنون أراجيلهم[٤٦] . وكان باله قد هدأ وعاوده حب القاهرة والقاهريين تروقه منهم كلمة «طيّب» التي تتردد على ألسنتهم مع كل مناسبة ، تلك الكلمة التي يحس السامع لها في نظره بالتفاؤل ، والخليقة بشعب يعدّه «أشد شعوب العالم وداعة ورقة» . وحين لاحظ أن القوم يرددون كلمة «لا» بينما يرفعون أيديهم إلى جبينهم حين لا يعجبهم أمر ما دفع زينب إلى الأريكة ناهراً إياها عن الإطلال من الشباك قائلا تلك الكلمة المتداولة «لا» . ومنذ ذلك الحين عزم على استكمال دراسة العربية على أن يعلّمها في الوقت نفسه الفرنسية . وبهذا أصبحت زينب بطلة قصة «رحلة في الشرق» . تلك الرحلة التي تُعد فيها زينب في الفينة بعد الفينة المحور الرومانسي الذي تدور حوله الأحداث ، والتي من حولها تُحاك الدعابات الشائقة ، الأمر الذي يدل على الطابع المميز لأسلوب چيرار الذي ما يكاد يلتهب حتى ينطفئ فجأة ثم يعود ملتهبا مرة أخرى فإذا به قد التوى ودقّ في مهارة لا نظير لها تكسب القارئ متعة فريدة .

(٤٦) Gérard de Nerval: Voyage en Egypte

ويجرّنا چيرار في قصته إلى الاعتقاد بأن زينب كانت التجربة الحسيّة الأخيرة له ، وأنها زوّدت حياته بما زوّدت به چان دوڤال السمراء عاشقها الشاعر بودلير ، وأنه حاول أن ينسى وهو بين أحضانها ذكرى عشيقته الأوربية الشقراء التي ضحّى من أجلها بهدوء باله وبكل ما يملك . على أن ثمة ما يردّنا إلى غير هذه الحقيقة حين نطالع في رسالة من رسائله إلى تيوفيل جوتييه قصة زينب ، فلقد قال في تلك الرسالة إنها كانت جارية عند ده فونفريد رفيق رحلته التقى بها في بيته فراعه حسنها وأخذ بها فجعل منها بطلة خيالية لقصته . ومن المرجح أن ده فونفريد قد نزل له عنها قبيل أن يختتما الرحلة ويغادرا القاهرة إلى الشام . وسرعان ما انتهى الأمر بچيرار إلى أن يملّها ويبرم بها فخلص منها وأسلمها إلى صاحبة نُزُل في بيروت .

وكان أهم ما اجتذب چيرار ده نرڤال هو مشاهد الطريق ومناظر المقاهي والحمامات العامة وسوق النخاسة وحفلات الختان والزفاف ومواكب الجنازات وألعاب الحواة والمشعوذين ومُلاعبي الأفاعي والقرود وحفلات ذكر الدراويش ورقصات الغوازي أو رقصات الرجال من شواذ المخنثين ، وهو ما نجد له وصفا رائعا في قوله : «ها هن العوالم اللاتي يتبدّين وسط غلالة من الغبار ودخان الطّباق . يشدّني أول ما يشدّني فيهن هذا البريق المنبعث من قلنسواتهن المذهّبة التي تتوّج ضفائرهن . وكان لضربات أعقابهن على الأرض ما يزيد في صلصلة الخلاخيل ورنين الأقراط المدلاة ، وتحكي أذرعتهن المرفوعة حركات هزّاتهن المترنّحة كما كان لأردافهن في رجفاتها ما يثير ويُمتع . وبدت خصورهن عارية تحت الغشاء الرقيق بين الصديرية وذلك الحزام النفيس المتهدّل في تراخ وكأنه وشاح ڤينوس . ونكاد وسط هذا اللّف والتحويم السريع نميّز ملامح تلك الشخصيات الفاتنة المغرية التي تحرك بأصابعها صنجات نحاسية صغيرة وتهتز على إيقاع بدائي عنيف من الناي والطبلة . ومن بين العوالم الثلاث استرعتني اثنتان مليحتان عليهما سيماء الشموخ ، لهما عيون عربية ساحرة يزيد بريق الكُحل من لمعانها ووجنات مكتنزة رقّ خضابها ، غير أن وجه ثالثتهما بدا لي بلحية لم تُحف منذ أيام ثمانية . وكان هذا ما حفزني إلى أن أنعم النظر بعد انتهاء الرقص في ملامح الشخصيتين الأخريين ، وسرعان ما أيقنت أننا كنا بين أيدي عوالم من . . الذكور ! إيه أيتها الحياة الشرقية ما أغرب ما تفاجئيننا به ، فمنذ بضع سنين كانت العوالم يمرحن بمدينة القاهرة في

حرية تامة يعشن الحياة في الأعياد والمناسبات العامة وينشرن المرح في المقاهي والملاهي، أما اليوم فليس لهن أن يظهرن إلا في الدور أو في الحفلات الخاصة»[47].

وكان الاحتفال بعودة المحمل النبوي الشريف من مكة هو أكثر المشاهد إثارة لجيرار ده نرڤال يوم أن راح إلى باب الفتوح الذي غصّ بجماهير الناس ليشهد الموكب العظيم فأحسّ وكأن أمما زاحفة تذوب في خضمّ شعب عريق تمرج بهم بينا أثداء المقطم وتصخب بهم شمالا جبانة الموتى المقفرة عادة، كما حفلت بالنظارة قمم الأسوار المسنّنة وأبراج صلاح الدين المخطّطة بشرائط صفراء وحمراء فيقول: «خيّل إلي أن الزمن يعود إلى الوراء وأني أرى مشهدا من المشاهد المعاصرة للحروب الصليبية. وانطلقت طلائع فرسان الوالي بين الجماهير وعليهم دروعهم البرّاقة وخوذاتهم الوضّاءة لتجعل من هذا الوهم حقيقة. وبعيدا فوق السهل حين يتحوّى الموكب نشهد ألوف الخيام الملوّنة حيث توقّف الحجّاج للراحة من وعثاء الطريق. ولم يخل المشهد من الراقصين والمنشدين في هذا العيد حيث يباري موسيقيو القاهرة نافخي الأبواق وقارعي طبول الموكب بضجيجهم، فما كان أروع هذا الأوركسترا اللّجب المتربّع فوق أسنمة الهجين. وما أظننا نرى قوما طالت لحاهم وانتفشت شعور رؤوسهم وبدوا أشدّ عنفا من المغاربة الذين شاعت بينهم كثرة من الأولياء والدراويش، ينشدون بصوت عال وحماس شديد أوراد الذكر والمديح الفيّاضة باسم الجلالة. ويحتشد الموكب بالبيارق ذات الألف لون والسّواري المقرونة بالرنوك والتروس. وهنا وهناك نري الأمراء والشيوخ في ثيابهم الباذخة فوق صهوات جيادهم وعليها الجلول[48] المزركشة المرصّعة بالقصب والأحجار الكريمة مما يضفي على هذا الموكب المائج كل ما نستطيع تخيّله من رونق وبهجة. وحين يقرب النهار من ثلثيه تنطلق المدافع من القلعة ويدوّي الهتاف ويهلّل المهللون وتَصُوت الأبواق معلنة أن المحمل وعليه الكسوة الشريفة قد بلغ مشارف القاهرة. وسرعان ما يتقدّم الأولياء المجذوبون طائفة ذوي العمائم الخضراء من پالاديوم الإسلام [يحاول چيرار ده نرڤال تقريب فكرة المحمل الغريبة على أذهان الأوروبيين ذوي الثقافة الكلاسيكية بتشبيهها بتمثال أثينه پالاس ربّة الحكمة الذي كان يُطاف به في مواكب الإغريق الدينية]. ولم يلبث أن جاء في إثر الموكب جمالٌ ستة أو سبعة زُيّنت رؤوسها أجمل زينة وأكثر سَرَفاً وتُوّجت بالريش، وقد كست أجسادها البُسُط النضرة فحجبت معالمها حتى ليخيّل إليك أنها حيوانات السمندل الخرافية أو تنّينات تمضي في لين وهوادة تمتطيها جنّيات باهرات. وكانت الجمال الأولى لقارعي الطبول من الشباب ترتفع أذرعتهم العارية لتهوي بعصيّهم المذهّبة وقد اقتعدوا سرُجًا تنبثق منها أعلام خفّاقة. ثم إذا شيخ قد علت به السنّ ذو لحية بيضاء على رأسه إكليل من أوراق الشجر - لعله يرمز إلى الزمن - يجلس فوق هودج مذهّب تحمله ناقة، ثم إذا المحمل يطلّ في هودج على شكل الخيمة المربّعة قد كُسي نقوشا مطرّزة وتتدلّى من قمته ومن زواياه الأربع كرات فضية ضخمة. وبين الفينة والفينة يتلبّث المحمل فيخرّ الناس ساجدين فوق التراب مسندين جباههم إلى أكفّهم. وفي رفقة المحمل حرس من القوّاسين الذين يلقون عنتا شديدا في زحزحة الحجّاج السود خاصة، الذين تجاوزوا في ورعهم حماس سائر المسلمين، يؤثرون أن تطأهم أقدام الجمال تبرّكا، غير أن لسعات الخيزرانات المتلاحقة ما تلبث أن تهوي على أجسادهم لتعوّضهم استشهادا من نوع آخر. وكان ثمة طائفة من الدراويش يَخزُّون وجناتهم بالأسياخ المدبّبة وهم يسيرون والدماء تسيل منهم، على حين كان ثمة آخرون يلتهمون الأفاعي حيّة، وغيرهم يحشون أشداقهم بالفحم الملتهب. ولم نر للنساء في هذا الحشد إلا القليل من الإسهام، فكنا نميّز من بين الحجاج جوقات القيان المصاحبات للقافلة يغنين

(٤٧) فضي محمد علي بألا تمارس العوالم والغوازي فنونهن إلا في أقاصي الصعيد بقنا وإسنا. وأثر المتزمتون رقصات الرجال من الشواذ المخنثين ذوي الشعور المرسلة الذين يحاكون بأذرعتهم وخصورهم وأجيادهم ما تأتيه العوالم والغوازي.

(٤٨) الجُلّ هو ما يوضع على ظهر الدابّة وينسدل على جانبيها تحت السرج لتُصان به.

جميعا من حلوقهن على وتيرة واحدة أناشيدهن الدينية دون أن يخشين الظهور سافرات الوجوه، تلك الوجوه ذات الوشم الأزرق والأنوف المدلاة منها أقراط ثقيلة . . ».

ويمضي الوصف دقيقا رقيقا يتموّج في إيقاع مسهب منتظم مثل الموكب الذي لايلبث أفراده أن يتوزّعوا ما بين باب الفتوح وباب زويله على المساجد المكتنفة للطريق من جانبيه ليمضي في النهاية خلال الطريق الضيق الطويل الصاعد إلى القلعة التي لم يبق بها وقتذاك للأسف الشديد من أثر لقصر صلاح الدين غير ساحة مليئة بالأنقاض، ذلك القصر القديم الذي وصفه رحالة القرنين السابع عشر والثامن عشر ببهوه المربّع ذي الاثنين والثلاثين عمودا من الجرانيت الوردي المنتزعة من معابد منف وهليوپوليس، فقد هُدم عام ١٨٣٠ لكي يُشيّد مكانه مسجد محمد علي . وإذ لم تكن مآذن هذا المسجد الصاروخية النحيلة قد شُيدت بعد، بدا مبنى المسجد القصير المفلطح في عينىْ چيرار ده نرڤال أقرب ما يكون إلى قوقعة سلحفاة تركية الملامح رابضة فوق أفق المدينة المطرزة بآلاف القباب والمآذن .

ومن المرجّح ألا تكون فصول كتابه التي عقدها عن حياة «الحريم» نتيجة تجربته الشخصية بل هي خلاصة مطالعاته، ومن المرجح أيضا أن يكون قد اهتدى عن طريق وليام لين إلى الكتيب الذي ألفته شقيقته السيدة صوفيا پول تحت عنوان «إنجليزية في مصر»(٤٩) . والذي حاولت أن ترسم فيه صورة لحياة النساء المصريات .

(٤٩) An English Woman in Egypt.

وعلى نحو ما كان من جوته من تعاطف مع الإسلام كان موقف نرڤال أيضا، فقد حرص على أن يدحض في كثير من صفحات كتابه الافتراءات التي افتعلها كتّاب القرن الثامن عشر عن الشرق ورموه فيها «بأنه منحلّ الأخلاق غارق في الملذّات»، وعن حريمه الذي وصمود بأنه بؤرة فسق وفجور حيث تسود نزوات الرجل واستبداده لتحقيق شهواته . كما أفاض في الحديث عن تصاعد الاتجاه نحو الإقلاع عن تعدد الزوجات في مصر، وانبرى مدافعا عن كرامة المرأة المسلمة، موضّحا أن نظام الجواري لم يكن في مصر إلا لونا من تبنّي الإماء لحمايتهن، وأنه عادة ما ينتهي بإحساس ربّ الدار بأبوّته لهؤلاء الجواري . ثم هو يردّ في النهاية أسباب العتمة التي غشّت الشرق منذ قرون ثلاثة إلى غشم الحكم التركي، بل إنه يرى أن سيادة العثمانيين على العالم الإسلامي قد خنقت العبقرية العربية التي ملأت العالم بالإنجازات الباهرة، كما أنها أدّت في ظنّه إلى «فقدان ملائكة الإسلام لأجنحتها، وإلى تبدّد سحر أساطير ألف ليلة وليلة» .

وقد أفاض كثيرون في موضوع تعدّد الزوجات في الشرق حتى كان من الشائع مقارنة علاقة الرجل الشرقي بنسائه بما يمارسه الغربي من علاقات جنسية غير شرعية . ومن الكتّاب مَنْ كشف في وضوح - مثل الرحّالة كلوتس- عن أن عدد المسلمين المتزوجين بأكثر من امرأة يقل كثيرا عن عدد القساوسة المتخذين لهم عشيقات . ومنهم مَن وجد في إسدال الشرقيين ستارا من السّرية على بيوتهم ميزة حقيقية، حتى قال پيير لوتي : إن الشرقي وحده هو الذي يعرف ميزة أن يقرّ في داره، لأنه اعتاد أن يُحكم عليه أبوابه فلا يدع فُرجة لعين تتسلّل من خلالها، ولا يفتح لصديق أبواب حريمه، الأمر الذي لم يُتح معه لأوربي أن يكشف سرّ غموضه، بل إن الشرقي نفسه يترك على باب داره كل ما قد يدنّسها من أدران الطريق .

ولا شك أن من بين الكتاب الأوربيين من عمل على تصحيح بعض الأفكار الخاطئة التي صاغها خيال البعض الآخر عن تعدد الزوجات، مثل فكرة جمع الرجل الشرقي لنسائه في فراشه في وقت واحد. وهو ما تصدّى چيرار ده نرڤال لدحضه مؤكدا أن المسلم يروعه مثل هذا التصور، ذاهبا إلى أن هذه الفكرة الداعرة قد انبثقت من أذهان الأوربيين وحدهم. وأنه ينبغي التمييز بين الشهوانية وبين مبدأ تعدد الزوجات. كذلك ذهب ڤيكتور هيجو في «المشرقيات»[50] كما سبق أن أشرت إلى أن الحياة في الحريم لا تختلف في جوهرها وطقوسها عن الحياة في الأديرة، وذلك في قصيدته التي تحكي أسر بعض القراصنة لراهبة غدت محظية للسلطان في تركيا فإذا هي تسرّي عن نفسها وهي في عزلة الحريم بأن ما انتهت إليه لا يختلف شيئا عن حياة الدير. وفي علمي أن هؤلاء الرحالة والأدباء جميعا لم يجشّموا أنفسهم عناء الاختلاف إلى المجتمعات الإسلامية الحقة، بل نراهم قنعوا بما تصيدوه من أطراف هذا المجتمع فظلموا المرأة الشرقية وما التقوا إلا بغانية أو عاهر أو محظية أو محترفة. ولقد كان لهم في هذا عذرهم، إذ كان العرف يحول بينهم وبين الدخول إلى البيوت أو لقاء النساء اللاتي كن يُعددن حُرمات.

Les Orientales (50)

وكان نرڤال يعتقد أن الحجاب هو العلامة المميزة للمرأة المسلمة، لكنه إذ يقصد مسرح القاهرة لا يقع نظره على امرأة واحدة محجبة أو سيدة محافظة بين روّاد الحفل، فيعتريه ذهول لا يلبث أن يتعاظم لحظة الخروج من المسرح حين يشاهد كل أولئك السيدات المرتديات بأذخ الثياب والمزدانات بأجمل الحليّ وقد التفعن بحبرات من «التافتاه» السوداء وغطّين وجوههن ببراقع بيضاء واعتلين ظهور الحمير كأتقى المسلمات ومضين إلى دورهن على ضوء المشاعل المرتفعة في أيدي السوّاس. وهنا تخالط روحه فكرة عابرة بأن ما شاهده ليس إلا لونا من الرياء.

وعقد نرڤال فصلا شديد الإمتاع عن نساء القاهرة، فلم يحدث قط أن بذل رحّالة مثل اهتمامه بجمع هذا القدر الهائل من المعلومات التي جاءت عرضا متقنا لما حظيت به المرأة المسلمة من تقدير في جميع المجالات الاجتماعية والخلقية والدينية. ولم يفته أن يشير إلى أن المرأة لم تنل في الإنجيل أو في التلمود ما حظيت به المرأة المسلمة من مكانة في القرآن مستشهدا بقوله تعالى: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً﴾ [سورة الروم21]، كما سمح لها القرآن الكريم بارتياد المساجد، وقدّم نماذج لفضليات النساء كآسيا زوجة فرعون ومريم أم عيسى ثم فاطمة بنت الرسول صلى الله عليه وسلم التي رفعها المتصوّفة من عشاق أهل البيت إلى «سيدة نساء أهل الجنة»، ومنهم من جعل ذلك لخديجة رضي الله عنها.

ويتابع چيرار إطراء المرأة المسلمة بقوله: «آن الأوان كي نتخلّى عن الفكرة الظالمة الشائعة بين الأوروبيين بأن الإسلام لا يؤمن بأن للمرأة روحا شأن الرجل، وبأن المسلمين يتوقون إلى ما وُعدوا به من جنة تحتشد بالحور العين من الصبايا المتجددات العذرية. بل لقد غالى فتصوّر أن الحور العين لسْنَ إلا الزوجات وقد رُدّ إليهن صباهن وجمالهن». ويروي بالمناسبة طُرفة للنبي محمد صلى الله عليه وسلم الذي كان «يمزح ولا يقول إلا حقا» أنه داعب ذات مرة امرأة مسنّة بقوله: «لا تدخل الجنة عجوز» فإذا المرأة تضطرب باكية، غير أن الرسول الكريم سرعان ما طيّب خاطرها مؤكدا لها أن كل الناس يُردّون إلى شبابهم عند دخولهم الجنة. وكان من الطبيعي أن ينال نرڤال من مزاعم مونتسكيو التي أوردها في كتابه «رسائل فارسية»، فهي في نظره أساس كل الآراء الخاطئة الشائعة في أوروبا عن حريم الشرق. ومع ذلك روى نرڤال أن أحد شيوخ المسلمين بالقاهرة قد

همس إليه - على عكس ما كان يعتقد - بأن للأزواج المسلمين جناحا في دورهم مخصّص لإقامتهم يستضيفون فيه من يشاءون دون أن تطلع عليهن أعين الزوجات، ويستطرد قائلا: والحمد لله على ذلك، إذ يستطيع الزوج أن يدعو بين الفينة والفينة القيان اللاتي يغنين له ويرقصن بين يديه في جناحه. وهكذا يستاف في حياته نسمات من جنة الفردوس الزاخرة بالحور العين اللاتي لم يمسسهن إنس قبله ولا جان، واللاتي يتحولن إلى زوجات مخلّدات للمؤمنين الصادقين.

وفي الفصل الخاص بأسرار الحريم ينبري چيرار للدفاع عن التقاليد الاجتماعية الإسلامية، فيشرح موقف الإسلام من المرأة وشروط الزواج ونظمه حتى ينتهي إلى إطراء عدالة الإسلام وحكمة القرآن. ويناشد چيرار قراءه الأوروبيين أن يطرحوا عنهم متع أجواء الحريم التي نقلها إليهم بعض الكتاب في صورة سحرية ويذكّرهم بأن بعض الأوروبيين الذين اعتنقوا الإسلام سعيا وراء المباهج الموعودة في الحريم قد خاب أملهم وما لبثوا أن ارتدّوا من جديد إلى العقيدة المسيحية التي لا تبيح تعدّد الزوجات. ويشيد نرڤال بحق الزوجة المسلمة المقدس في أن تعيش مكرّمة ببيت الزوجية داخل جناح خاص بها وبزائراتها.

ويتعاطف المؤلف مع الرّق في الإسلام ويعترف بأنه - أي المؤلف - أتى إلى الشرق وهو يبغض هذا النظام ويستنكره، ولكنه ما إن عاش في بيئة إسلامية بالقاهرة حتى أدرك أن الرقيق يحظون بحياة أكثر رغدا من حياة الفلاح، وأن الرق في الإسلام هو لون من التبنّي النابض بالودّ أكثر منه استعبادا قاسيا. وما أبعد الفارق بين ما يلقاه الرقيق في بلاد الإسلام وما يلقاه العبيد السود في ولايات الجنوب الأمريكية على أيدي المسيحيين البيض الذين يسومونهم الذل والهوان، بل إن الأرقاء في الإسلام لينعمون بالطمأنينة والاستقرار حيث يشكّلون جزءا من الأسرة يأكلون مما تأكل ويلبسون مما تلبس. ويروي چيرار أنه حين آن أوان رحيله عرض على جاريته أن يمنحها الحرية على أن يعهد بها إلى سيدة من دينها. وما كانت أشدّ دهشته حين انفجرت فيه غاضبة مستنكفة أن تعمل خادمة! واقترحت عليه أن يبيعها لشيخ مسلم أو لأحد الباشوات مما يدفعه إلى التعليق قائلا: «ها هو ذا حدث فريد. أن توجد دولة يرفض الأرقاء فيها الحرية!». ويذهب نرڤال إلى أنه إذا تحوّلت الجارية إلى محظية لسيدها فإنها تكون أسعد حالا من الزوجة الشرعية التي يمكن للزوج أن يطلّقها في لحظة غضب على حين أنه من النادر أن يطرد السيد إحدى جواريه دون تدبير أمر معاشها، فإذا تخلّى عنها أعتقها ومنحها ما تستعين به على حياتها أو زوّجها من شخص يثق فيه أو أهداها لأحد أصدقائه. فمن المشين لمسلم أن يبيع رقيقا له بعد أن يكون قد أمضى مدة طويلة في خدمته. وإذ اهتم نرڤال بموضوع الرق الذي كان يؤرق ضميره اهتماما كبيرا فقد عاب على الإنجيل تجاهله لموضوع الرق على حين أن القرآن قد عالجه بشجاعة وإنسانية، وقد شهد بنفسه إقدام بعض أنظمة الحكم في الدول الإسلامية على إلغاء الرق بمباركة من علماء الدين.

وكان چيرار يؤمن بأن الأديان كلها متشابهة متكاملة وأنها جميعها ضرورية للبشرية. وقد هيّأه إيمانه «بالتوفيق بين الأديان»[٥١] وبوحدة الوجود[٥٢] للتعاطف مع الإسلام، حتى أنه ذات ليلة وقد حلّ ضيفا على ڤيكتور هيجو عاتبه أحد رفاقه بأنه لا دين له، فرد عليه قائلا: «وكيف ذلك وقد شرح الله صدري لسبعة عشر دينا على الأقل؟». وفي رسالة إلى أحد أصدقائه يقول: «لقد أحسست نفسي وثنيا في اليونان ومسلما في مصر ومؤمنا بوحدة الوجود بين الدروز ومتعبّدا لكواكب الكلدانيين المؤلهة وأنا وسط البحر».

(٥١) Eclecticism نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية والفنية وكذا أعمال بعض كبار الأساتذة وضمّها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا في إطار موحد والخروج منها بمذهب جديد [م. م. م. ث]

(٥٢) Pantheism مذهب وحدة الوجود (الله هو الكل). عند البراهمة هي رد كل شيء إلى الله. وعند العلميين تدل على ما في العالم من ثبوت وزوال وتغير وردّها إلى موحد واحد، فالموجودات ليست إلا أعراضا للجوهر الفذ كما يقول الفيلسوف سبينوزا. وعند الرواقية والأفلاطونية الحديثة وبعض الفلاسفة المسيحيين تعني أن الله والطبيعة شيء واحد. وعند بعض مفكري الإسلام من فلاسفة ومتصوفين وخاصة محيي الدين بن عربي والحلاج تعني تلك الروح الناطقة غير المخلوقة التي تتحد بروح المتصوف المخلوقة، فإذا هو بهذا دليل حيّ ذاتي على وجود الله. فالموجودات ليست إلا تجليات لله أو أعراضه [م. م. م. ث].

وليست «التوفيقية» عند چيرار مزيجا من الأنظمة الفكرية المعروفة بقدر ما هي محاولة جادة لجمع كل المعتقدات تحت لواء معتقد واحد أو لرد هذه المعتقدات المختلفة إلى مبدأ واحد أزلي أبدي. فهو لا يعترف بالحواجز بين ديانات البشر المتعددة ويراها مترابطة يرتشف كل منها من ينبوع الآخر منذ أقدم أزمنة التاريخ، فلكل دين نصيبه من أسرار الله السرمدية؛ حتى بات لا يفرق بين المعتقدات الوثنية والمشركة وبين الأديان الكبرى الموحدة، فقد مهدت إحداها للأخرى فحلت ديانات جديدة محل القديمة، وهو ما يمكن أن نعده من نرڤال تصورا شاعريا للأديان أكثر منه دينيا أو علميا، إذ هو يعطي للإنسان دورا ذا أهمية كبرى قد يباري في رأيه دور الآلهة أو الإله الأوحد. وعندما وصل نرڤال إلى مصر انبثقت في نفسه فكرة أن طقوس التلقين المصرية القديمة هي التي تولدت عنها اليهودية والمسيحية، وأن مصر هي أم كل المعارف والحضارات. ومن هنا أخذ نرڤال يتوق إلى التقريب والتوفيق بين الحضارات والأديان، لا سيما أن مصر كانت مهد حضارة عريقة تراكمت عليها حضارات عدة. والإسلام في نظر چيرار دين يتميز بالبساطة المطلقة والتجرد من الزخارف الطقوسية، وهو دين إيجابي وواقعي في أن معا لا تشغل فكرة الأسرار الخفية مكانا أساسيا فيه شأن غيره من الديانات باستثناء الغيبيات التي احتفظ الله بعلمه عنها. كذلك يرى أن التصوف واحد في سائر الأديان، وأنه حلقة الاتصال بالوثنية القديمة وبعنصر القلق واللاعقلانية الذي ترعرع في ظلها، وكأنه كان يستشعر الحنين في وجدانه إلى تلك العقائد اللاعقلانية وإلى حالات الجذب والتجلي الروحانية التي بقيت بعد زوال تلك العقائد وظهر لها ممارسون في شتى الأديان السماوية. وهو الأمر الذي جرفه إلى الدراسة المتعاطفة لموضوع المجذوبين إلى الله في الطرق الصوفية الإسلامية دون أن يصل إلى معارف عميقة في هذا الصدد. وينحاز چيرار كل الانحياز للمسلمين ولا يعترف لهم إلا بأقل العيوب التي لا يتوانى عن تبريرها، فهو يغتفر فكرة التواكل أو القدرية التي استنكرها شاتوبريان ويذهب إلى حد تسليمه بها بوصفه مسلما مثل بقية المسلمين. وهو يرى القدرية أكثر شيوعا في غير مصر من بلاد الإسلام، كما يرى أن مصر أكثر تسامحا من كل الدول الإسلامية الأخرى، لأن تسامحها نابع من عمق إيمان «مصر العريقة الكثيرة النسيان والتي وارت تحت ثراها الكثير من الأنبياء واحتفظت في تراثها الفكري بالعديد من الآلهة والأديان». ومن المؤكد أن چيرار قد قرأ القرآن وإن لم يتعمقه، فما أكثر ما استشهد في نص كتابه ببعض آيات القرآن الكريم، وما أشار إلى بعض سوره التي أضمر لها إعجابا شديدا.

ويمكن الزعم بأن چيرار كان على معرفة باللغة العربية، وأنه على الأقل قد حاول تعلمها، ولكنه لم يكن على دراية واسعة بها بدليل بعض أخطاء الهجاء التي نلمسها في غضون نصه أو في بعض الترجمات الخاطئة لمعاني الكلمات. وفي الحق إن چيرار كان يتكلم العربية الدارجة غير الفصيحة ولكنه لم يرق قط إلى قمم اللغة الأدبية، وهو ما ميزه عن شاتوبريان الذي لم يعرف من اللغة العربية إلا أقل الكلمات التي يرددها السائحون. ومع أن معرفته باللغة كانت سماعية في أغلبها إلا أنه يكفيه أنه حاول عبور حاجز اللغة كي يسبر غور الشعب الذي استضافه(٥٣). ويعجب چيرار بإنسانية المصريين وميلهم إلى الرحمة والرأفة حتى مع الطير والحيوان فيروي قصة ما أمر به عمرو بن العاص من ترك مخازن الغلال بلا أسقف حتى يحظى الطير بنصيبه من الطعام. كذلك أسرت نرڤال رعاية المصريين لمرضى العقول، ويسوق مثلا قصة ست الملك شقيقة الحاكم بأمر الله حين وعدت إمام المسجد المجاور للمورستان بتخصيص مبلغ كبير للعناية بالجناح المخصص لمرضى العقول وزيادة مساحته حتى يليق مثواهم بقدر الخليفة الفاطمي.

(٥٣) J.M.Carré: Voyageurs et écrivains Français en Egypte.

ويشيد نرڤال بالوفاق بين المسلمين والأقباط في مصر، ويحكي أنه ذات ليلة كان يجول بشوارع القاهرة حتى بلغ حي الأزبكية، وإذا به يشهد المقاهي على غير العادة مفتوحة محتشدة بالرواد والمساجد مضاءة والمآذن مرصّعة بالأنوار والسرادقات منصوبة ودويّ أناشيد الذكر وأنغام النايات ودقات الدفوف تشقّ عنان السماء. غير أنه يلحظ أن عددا غفيرا من الأقباط يشهدون هذا الحفل الإسلامي، ويعرف أن من عادة المسلمين الترحيب بمشاركة الأقباط في الاحتفالات بموالد الدراويش والأولياء المدفونين بالمساجد حيث تختلط العمائم السوداء التي يعتمر بها الأقباط مع غيرها من عمائم المسلمين البيضاء، كما يعرف أيضا أن أثرياء الأقباط يتبرّعون بالإنفاق على حفل المولد الذي يصفه نرڤال لأن ضريح الوليّ يقع في حيّهم.

وعلى الأساطير الشعبية والدينية التي استمع إليها نرڤال، وعلى التفصيلات الواردة بكتب المؤرخين أضفى نرڤال من خياله البارع ليطالعنا بقصة الحاكم بأمر الله في حبكة فنية تشيع في ثناياها شطحات الأوروبيين نحو الإسلام وهوس الحشّاشين الذين أشرك نرڤال معهم الخليفة المتألّه في تعاطيه على أنه «الكوثر طعام الخالدين». يسرد علينا القصة في سلاسة منذ تطلّع الحاكم بأمر الله إلى الألوهية حتى مقتله على يد شقيقته ست الملك التي كان قد عقد عزمه على الزواج منها حفاظا على نقاء الدماء الفاطمية الزكية، وحتى يسلّم بأمانة إلى الأجيال القادمة السر الذي أودعه إياه أسلافه الطاهرون. وينتهي المؤلف إلى أن الحاكم لم يمت مقتولا وهو فوق حماره كما يقال بل تلقّفه شيخ مجهول الاسم فانتهى به إلى الصحراء حيث حاك نظريته الإلهية، ومن ثم هاجر هو والمؤمنون به إلى لبنان حيث أنشؤوا النحلة الدرزية.

على هذا النحو يتشكّل أسلوب چيرار ده نرڤال وتتكشّف مواهبه وفقا للموضوع الذي يطرقه، فيشدو تعبيره تحت تأثير الضوء حين يتذكر حدائق جزيرة الروضة حيث: «تتناثر المنحوتات الناصعة البياض فوق الممرات المرصوفة بالفسيفساء أو تتجمّع الخمائل المخضرّة حيث تتسدل أطراف أشجار الصنوبر وكأنما هي قباب متعاقبة أو سياج يلتف بالسماء تحطّ عليه اليمامات وكأنها أرواح تئن وسط الوحشة».

وتتجلّى في أسلوبه أحيانا نغمة مذهلة ونقاء موسيقي شفّاف مفعم بالحنين يمزج فيه بين الروحانية وبين متع الحياة الدنيا. فبينما هو يستقل مركبا لتتجه به إلى دمياط وكان الليل قد سجا وقرص الشمس قد توارى وراء رؤوس تلال الصحراء الغربية، إذا بالطبيعة تنفذ بغتة من ظل الغروب البنفسجي إلى ظلال الليل الضارب إلى الزرقة، ويصاحب نغم الناي والرباب غناء «ياليل يا عين»، ولا يلبث المستمعون أن يشتركوا بترديد المذهب ابتهاجا بليالي الأنس، مترنّمين بالهوى والشروق ورفقة الأحباب منتشين بالومضات النورانية المنبثقة من صفاء السماء، منخرطين في ذكر رسول المسلمين أحمد المصطفى بينما تردّد جوقة من الغلمان الأناشيد اللطيفة التي تفيض بالتسبيح بنعم الخالق الممتعة التي يسبغها على المؤمنين في الأرض أثناء مباهجهم الليلية. لم يعد أسلوب چيرار هنا متقطّعا منتفضا وإنما يتدفّق تدفّق سيل من ومضات النجوم واختلاجات النسيم جارفا معه الأمنيات الدفينة لقلب شفّه الوجد وسَمَتْ به الصوفية. على أن نرڤال يلحظ في كل حفلات المصريين وشعائرهم مزيجا من البهجة المقترنة بالشجن، وهو السمة التي صبغت حياة المصريين - في رأيه - منذ الزمن الغابر.

على أننا نستطيع تبيّن واقعية أسلوب نرڤال أيضا في وصفه لمشاهداته في الطريق الذي يشدّ انتباهه بكل ما ينبض فيه: «مياه الفسقيات الخضراء تعكس في وفاء حان الأزياء المتباينة الألوان التي

يتدثّر بها المدخّنون . . والشريّات الزجاجية بمشكاواتها الزيتية المتنوعة الألوان التي يتألق جمالها حين يمسّها شعاع ضوء النهار ، والنرجيلات البللورية التي تتدفّق منها ومضات النور ، والشراب العنبري المتأرجح في الفناجين الدقيقة التي تقوم عبيد سود بتوزيعها في أوعية دقيقة الزخارف على مقاهي خان الخليلي . . . والمرأة إذا لم تكن على حظ من جمال كانت أشدّ حرصا على تثبيت خمارها ، وهو ما يحق معه للعارفين بأمرها أن يحمدوا لها هذا الصنيع ، على حين أن المرأة التي تملك حظا من جمال لا تعدم وسيلة في الكشف عن محاسنها حين تلمس انجذاب العيون إليها . . والحبرة السوداء التي هي أقل سحرا من حجاب الفلاحات تجعل من المرأة لفافة لا شكل لها ، فإذا ما تخلّلها الهواء غدت وكأنها [بالونة] . . . وما أشبه المشربية في المنازل بالخمار الذي تسدله المرأة على وجهها . . . وما أقرب المدينة نفسها شبها بنسائها ، فمن العسير أن تهتدي إلى أماكنها الظليلة وتنفذ إلى حياتها الداخلية الساحرة إلا بعد جهد جهيد . . . » .

وفي زيارة لهليوبوليس يتوقف وسط مساحات فسيحة شبيهة بالغابات المتحجّرة ذات صخور غريبة وكتل من الأسماك والقواقع المتخلّفة بعد انحسار مياه الطوفان الذي خلّف وراءه هذه الآثار . وكما يهزّه منظر جذوع النخيل المتجمّدة كالثلوج متناثرة على سطح الأرض في اتجاه واحد ، يأسره مشهد جذوع الأشجار الخشنة الملمس العتيقة وكأنها السلاسل الفقرية لزواحف الماضي البدائية .

وكم أسف چيرار حين رأى ملامح الحضارة الأوروبية تطغى على قاهرة الماضي العريق ، وهالته القصور الجديدة لمحمد علي المشيّدة على غرار الثكنات العسكرية ، تحوي أسمى تطلّعات البورجوازية الريفية الفرنسية ، كما ساءه تحوّل جزيرة الروضة على يد إبراهيم باشا إلى حديقة إنجليزية ذات بساط من العشب فسيح وجداول اصطناعية وجسور صينية ! . ويسخر من مسجد محمد علي فيقول : «ما أشبه ما زعموا من أن هذا المبنى سيكون مسجدا بما زعمنا نحن من قبل من أن مبنى المادلين(٥٤) كان كنيسة . وما أقرب مايشيّده المهندسون المصريون - الذين خلوا شيئا من الإيمان - من مبان يدّعون أنها للعبادة وهي في الحق لشيء آخر » .

(٥٤) كنيسة المادلين بباريس المشيّدة لرمق الطراز الكلاسيكي اليوناني .

كذلك راع چيرار انتهاك الأركيولوچيين لحرمة المومياوات المصرية القديمة واعتبر من الكُفر الكشف عن مومياوات أولئك المصريين القدامى وتشريحها . وتساءل كيف يقف إيمان المصريين العريق المعصيّ على القهر مكتوف الأيدي أمام فضول الأوروبيين الأحمق ؟ لأننا إذا كنا نحترم موتى الأمس القريب أفلا ينبغي احترام موتى الزمن الغابر ؟ وإذ يجيبه أحد الشيوخ على ذلك بأنهم كانوا كفرة يعبدون الأوثان يردّ عليه نرڤال بأن لا ذنب لهم في ذلك ولا جريرة فلم يكن أي من عيسى أو محمد قد بُعث بعد .

وأخيرا فما من شك في أن دقّة الصورة التي رسمها چيرار لمصر هي التي جعلت ڤيكتور هيجو يقول : «لو أن چيرار دي نرڤال لم يقصد مصر ولم يصوّر العادات المصرية بأسلوبه العلمي الساحر لتاقت نفسي إلى أن أقصدها . وإن أقصى ما أستطيع أن أثني به على كتابه هو أنه أغناني عن أن أرحل إلى هناك» ، وهو قول حق إذ قد ألهمه ديوانه الشهير «المشرقيّات» .

أستاذ جامعي يواصل
مهمة شمپوليون

چان چاك أمپير

 ولد چان چاك أمپير بليون في مطلع القرن التاسع عشر من عالم فيزياء فرنسي جليل هو أندريه ماري أمپير مكتشف ناموس قياس التيار الكهربائي والذي اتخذ اسمه «أمپير» اسما لوحدة التيار الكهربائي. وقد عرف في شبابه القلق، ولم ينعم بالاستقرار النفسي فلم يُقبل على الدراسة المنتظمة، وكان بطبعه متوتر الأعصاب شديد الحساسية والطموح يتشوّف إلى تحقيق إنجازات كبرى كأبيه المرموق، غير أنه لم يملك تحديد أهدافه بوضوح فغشّى شبابه الإحباط والأسى إلى أن اهتدى بعد ذلك إلى طريقه كما سيتبين لنا. وكانت «آلام ڤرتر» لجوته قد اجتذبته هي و «مانفرد» لبايرون وحركتا في نفسه الولع بالكتابة، فوُفّق إلى تأليف عدة تراجيديات.

ووقع وهو في سن العشرين في هوى مدام ركَامْيه الفاتنة التي كانت وقتذاك في الأربعين من عمرها عاشقة لشاتوبريان، إلا أنه ما لبث أنْ تمالك مشاعره وأحال حبّه العاصف شيئا فشيئا إلى صداقة نقية قانعا بأن يكون أحد زوّار قصرها المقرّبين، وما لبث أن استأثرت به الدراسة الجادة وشغلته آلاف الأسئلة الفلسفية واللغوية والأدبية التي داهمت فضوله ونهمه إلى المعرفة. وكان في دفينة نفسه شاعرا، وكان هذا الشاعر يطفو بين الحين والحين إلى السطح دون إنذار، فإذا به يقرض الشعر وسط محاولاته تجويد معلوماته في قواعد اللغات اللاتينية الأصل. وتعلم أمپير السنسكريتية ودفعه ذوقه الأدبي في بادئ الأمر صوب بلاد الشمال عام ١٨٢٧ حيث التقى بجوته في ألمانيا ثم قصد الدنمارك والسويد والنرويج كي يجمع الأساطير والأشعار الشعبية من منبعها. وعين عام ١٨٣٠ أستاذا بأكاديمية «الأتينيه» في مرسيليا في الوقت الذي كان مشغولا فيه بالملاحم السكندناڤية وقصيدة النيبلونج [55] الشعبية، ومضى يطرق كل السُّبل للوقوف على أوجه الشبه بين ملاحم الشمال وأشعار هوميروس. وفي عام ١٨٣٣ عين أستاذا بالكولِيج ده فرانس، فإذا هو يقدم في محاضراته لونا جديدا من الدراسات الجامعية هو الأدب المقارن، حتى عدّه الكثيرون الأب الحقيقي لهذا اللون الأدبي بل ومبتكر اسمه. وانتخب عام ١٨٤٢ عضوا بأكاديمية الوثائق حيث طرق أذنه ما يتندّر به زملاؤه من اتهامات تشكّك في صحة ما ينادي به شمپوليون من نظريات، فحفزه ذلك إلى تحرّي الحقيقة، وهكذا قرر أن يتوجّه إلى الأماكن التي زارها شمپوليون ليستوثق بنفسه منها ويتابع ما بدأه سلفه العظيم. وقد عشق أمپير مصر عشقا يخالطه الجدّ والدأب اللذان لا يتصف بهما سوى العالم البحّاثة، وقد بدأ ذلك العشق ذات صباح بينما كان يطالع كتاب قواعد اللغة المصرية لشمپوليون الذي أثار فيه شعورا جارفا مفاجئا بأن

(٥٥) قصيدة النيبلونج هي أهم المنجزات التي خلّفتها العصور الوسطى وأجمل أثر من آثار الفن الألماني القديم، ويطلق عليها البعض «إلياذة الألمان». وقد استمد منها الموسيقار ريتشارد ڤاجنر مسرحياته الموسيقية الأربع المعروفة باسم «خاتم النيبلونج» [م. م. م. ث].

رسالته في الحياة تنتظره في مصر، وما لبث أن غدا مُريداً لعالم الفذ شمبوليون وتلميذاً للبسيوس، واستغرقته هذه الدراسة الجديدة فقرر الرحيل إلى مصر مشدوداً بحماسة تدفعه إلى التغلّب على كل العراقيل التي تعترض سبيله. واستطاع أن يظفر من وزير التربية والتعليم الفرنسي ببعثة إلى مصر اصطحب فيها الرسام الدكتور دوران مساعداً له، وقصد تتوّه المعالم الأثرية حيث قضى الشهور الثلاثة الأولى وهو يحسّ وكأنه أشبه ما يكون بالثمل، لما غمره من مشاعر فياضة وتجلى له من معارف غزيرة، فإذا هذه وتلك تدفعانه إلى فورة متصلة وحماسة دافقة.

كان چان چاك أمبير لبيرالياً لا يشترك مع چيرار ده نرڤال في بوهيميته المُسرفة، والواقع أنه من الصعوبة بمكان تصنيفهما بين الأدباء فلا هما شاعران ولا هما روائيان ولا هما ناقدان ولا هما صحفيان، ولكنهما كتبا الكثير في شتى الموضوعات، وهي السّمة المميزة لذلك الجيل من الأدباء. على أنه كان كما قدمت مثل چيرار يسعى وراء النماذج والإلهامات الألمانية، فعلى حين ترجم چيرار «فاوست» توجه أمبير إلى ڤايمار للقاء جوته. وكلاهما عمل على نشر الأدب الچرماني وبثّ الأفكار الألمانية الرومانسية في فرنسا. غير أن عالم الشمال لم يستأثر بهما طويلاً إذ ما لبث الشرق الساحر أن اجتذبهما، وشاءت الظروف أن يصلاه في وقت واحد تقريباً. فعلى حين جاء نرڤال إلى مصر في عام ١٨٤٣ جاء أمبير في عام ١٨٤٤. وبمجرد عودتهما إلى فرنسا بعثا بانطباعاتهما إلى مجلة «العالمين» التي رحّبت بها فنشرت «نساء القاهرة» و«مشاهد من الحياة المصرية» لنرڤال و«رحلة إلى مصر والنوبة» لأمبير.

وفد أمبير على مصر وفي جعبته حبه الجم للاطلاع وذكاؤه الخارق وتطلّعات ذهنه الموسوعي وثقافته الواسعة، فإذا بها لا توقظ ذكريات الماضي المجيد فحسب بل وتحرك فيه الاهتمام بالحاضر والمستقبل أيضاً. لقد وجد فيها بلداً فريداً يختلف عن جميع بلاد الدنيا: «ففي تاريخ هذا البلد يحتشد جنباً إلى جنب الكتاب المقدس وهوميروس والفلسفة والعلوم واليونان وروما والمسيحية والهرطقة والرهبنة والإسلام والحروب الصليبية والثورة الفرنسية، ويلتقي فيه زائره بكل ما هو سام جليل في الكون». ثم إذا هو يؤكد أن مصر بلاد لا تُنسى، ويتساءل: «أين يمكن أن يجد المرء مدينة مثل الإسكندرية أسسها الإسكندر ودافع عنها يوليوس قيصر واستولى عليها نابليون؟».

ونحن نستشفّ في كتابته بين الحين والحين أسلوب الشاعر الذي كان يتغنّى بالنيل وطيبة ومنف وهو مستغرق في قراءة الرموز الهيروغليفية، ولكنه يظل في المقام الأول مؤرّخاً وعالم مصريات، فيسرد علينا انطباعاته الشخصية بتلقائيتها، ويروي لنا مشاهداته وإحساساته، ولكنه يضيف إليها ما تعلّمه وما يَعْلمه، فقد كان على حدّ ما وصفه به سانت بيف أعظم الأدباء بين العلماء وأعظم العلماء بين الأدباء.

وكان أول انطباع له عن مصر المعاصرة أن: «نزهة الوافدين إليها تنحصر في التجوّل على ظهور الحمير والإبحار على المراكب والجوس خلال الأطلال». ولم يتردد في الإفصاح عن انجذابه باضطرام الحياة والحركة والألوان وضوضاء الطريق وصخب الباعة وصياح المكاريّة سائقي الحمير. ويدهش لزحمة الحياة في القاهرة مما يجعله يقول إن إنجازات بونابرت العظيمة تعدّ أقل صعوبة من اختراقه شوارع القاهرة بعربة تجرّها ستة جياد. وكم شدّته هذه الصورة التي رأى عليها القاهرة حتى خيّل إليه أنه يعيد قراءة ألف ليلة وليلة.

وقد حظي شأنه شأن الزوّار المرموقين باستقبال محمد علي باشا له في القلعة حتى إذا طلب إليه أن يجري تفتيشا على مدرسة الهندسة التي كان يشرف عليها المهندس لامبير اعتذر عن تلبية ذلك الطلب بأن دراسته لا تؤهله للحكم على المسائل ذات الطبيعة الهندسية. وكان حكمه على محمد علي موضوعيا وقاسيا على نقيض ما وصفه به كلوت بك، فعلى حين رأى فيه شيخا ممتلئا حيوية شديد الثقة بنفسه، أخذ عليه تماديه في الاستبداد وفي قهر شعبه وإفقار الدولة واستغلالها لصالحه. ومع أنه ينصفه إلا أنه يشوّهه بنفس القدر، فهو يعترف بقيمة مشروعاته وبالتطور الذي تم على يديه ولكنه يكشف عن مقدار النفع الذاتي الذي كان يعود عليه منها، فيذهب إلى أن حرصه على تشييد المستشفيات كان وراء رغبته في تقليل خسائره من الجنود، كما أن جهوده لتحسين الزراعة التي تعود على مصر بالفائدة كانت تخدم تطلّعاته الشخصية، وأن محاولاته المتواصلة لنشر التعليم لم تكن تتجاوز نطاق التعليم الفني الأوّلي لتخريج مجرد «صبيان» ومن هنا كان أقرب إلى التلقين العمليّ الحرفيّ، هذا إلى انحسار تعليم الآداب واللغات الحية حتى غدت مقصورة على دراسة القواعد اللغوية الجافة وأساليب البلاغة التي لا طائل وراءها. وقد كشف عن سخريته من هذا النهج التعليمي عبر قصة روى فيها أنه زار ذات يوم مدرسة الألسن التي كان الشيخ رفاعة الطهطاوي ناظرًا لها، وأنه طلب إلى تلميذ فيه دكنة أهالي الأقصر أن يطالع نصا لجان جاك روسو يتناول: «نهم الإنسان الشرِه الغائص في أعماق الأرض ليستخرج منها كنوزا تقوده نحو الشرّ والهلاك، على حين أن الكنوز الحقّة موجودة على سطح الأرض». وكان لاختياره قراءة هذا النص معنى خبيث. إذ كان محمد علي قد أوفد وقتذاك عددا كبيرا من المهندسين إلى سيناء والسودان بأمل اكتشاف مناجم الذهب والزمرد. حتى إذا أنهى التلميذ قراءة النص طلب منه أن يُدلي برأيه فيما ذهب إليه روسو، فإذا بوجه التلميذ يكتسي بدهشة بالغة. وحاول أمبير طمأنة التلميذ فطرح سؤاله في صياغة أخرى قائلا: اليس من الجُرم أن نُثقل على الأرض كي تعطينا ما تدّخره من كنوز؟». وإذا بالصمت يرين على المكان برهة يتقلّص خلالها الوجه الأسمر ثم لا تنفرج شفتاه بعد جهد جهيد إلا عن مصطلح موجز العبارة هو لفظة «هيبوتيبوز» Hypotypose [التي تعني الوصف البليغ المؤثر] ظنا منه أن أمبير كان يختبر معلوماته في علم البلاغة لا في المغزى الفلسفي لعبارة روسو. ولا ندري لمَ عاب أمبير على المدارس المصرية هذا المنهج، وهو المنهج الذي كان وما يزال مطبّقا بالفعل في كثير من المدارس الأوروبية وخاصة الدينية منها حيث ينصبّ الاهتمام على القواعد الجافة للغة وخاصة في الأدب غير الديني كنوع من المران على المهارات البلاغية.

كان الهدف الأساسي من رحلة أمبير كما قدّمت هو دراسة الآثار المصرية ليتعرف على عالمها المحجوب، فراح يجوس بين المعابد والأطلال والمباني الجنائزية واكتشف فيها على حد تعبيره: «موسوعة عظيمة من الحجر لكأنها بومبي بمقياس أوسع تنطوي على حياة المصريين القدماء مصورة أحسن تصوير». وكان أمبير قد أعدّ نفسه لرحلته بعناية شديدة فطالع كل ما كتبه المؤلفون اليونان والرومان، ومن ثم نجده لا ينفتأ يردد أقوال هوميروس وديودور الصقلي وهيرودوت وسترابو وفلاسفة الإسكندرية، كما قرأ كل ما كتبه من سبقه من الرحالة أمثال ده ماييه وفولني وسافاري وفيفان دينون فضلا عمّا سجله المؤرخون العرب أمثال الجبرتي وعبد اللطيف البغدادي. ولكنه عكف في المقام الأول على دراسة أبحاث علماء المصريات المحدثين وعلى رأسهم شمبليون ثم

بلزوني وبريس دافن ولبسيوس وولكنسون الذي التقى به في أحد المواقع فانهال عليه بوابل من الأسئلة. ونجد شغفه بمصر القديمة يحيل وجهه بعيدا عن الإسكندرية التي لم يجد فيها ما يمثّل مصر التي كان يهفو إليها، وإنما رأها: «يونانية الفلسفة والأدب والأفكار والعلوم والعادات» بل إنه ما كاد يغادر الإسكندرية في طريقه إلى القاهرة حتى قال: «هناك... كنت ما أزال في اليونان، أما الآن فسأدخل مصر. وغداً سأرى الأهرام». ومنذ تلك اللحظة أخذت مناظر الطبيعة تتزاحم في مخيّلته إلى جنب الأفكار العلمية فنجد الشاعر الغنائي في أمبير ينهض من سباته، ونجد إبحاره في النيل يلهمه صفحات ساحرة كان يمكن نسبتها إلى أعظم الأدباء مثل قوله: «ما إن انحدر الكوكب الكبير صوب الغرب حتى تحوّل لون السماء زعفرانيا موحيا برداء إلهة الفجر عند هوميروس. وخيل إلينا وقتئذ أن النهار يكاد يشرق من الشمال أو الجنوب، إذ كان لون القبة السماوية يضرب إلى الاخضرار، على حين كانت تكتسي في الشرق بألوان الزنبق لا يتسلل إلى أي بقعة منها لون الليل الحالك. واقتربنا من النهر فإذا خريره يذكّرنا بصخب البحر أو ضجيج شلال بعيد تخالطه ذبذبات تنبعث من بين سعفات النخيل حين تمسّها الريح. وإذا أسراب الطيور المائية تتقاطر على النيل محلّقة فوق سطحه في دفقات تنحرف حينا وتتوزّع حينا آخر ذهابا وإيابا وكأنها أمواج في كفّ إعصار يكسوها زغب أبيض. ويخيّل للمرء وهو يشاهدها عن بُعد أنه يشهد جلاميد صخر متحركة. وبغتة.... يرخي الليل سدوله ويُشيع الظلمة».

وما أكثر ما كان أمبير يستطيب الاضطجاع على غرار الشرقيين فوق الحشيّات الوثيرة مدخّنا الأرجيلة متجرّعا القهوة حتى إذا استثارته فتنة النيل تحرّك شيطان شعره إلى القريض ليقول: «في قارب سابح على وجه النيل أستلقي متطلّعا إلى النجوم، مُطلقا أشعاري تنساب مع نسمات الليل التي تتأرجح في رقّة كلما رفرفت خلالها الأشرعة، بل أطلقها إلى الضفاف التي أتركها على الجانبين ونحو الموجات المتخلّفة عن قاربي. وفوق الرمال الوَمِدة تستلقي قطعان الجاموس السوداء الشعر أو تمضي متجاورة بخُطى الفيلة المتثاقلة بينا تقترب من الشاطئ بضع نساء، أطفالهن على المناكب وجرارهن فوق الهامات».

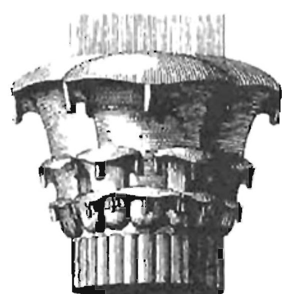
وإذا كان أمبير يكتب إلى القارئ الفرنسي فقد حرص على أن يخفّف عنه مشقّة السير في تيه أطلال طيبة فأخذ يصفها ويشبّهها بمواقع معالم مدينة باريس. فجعل نهر النيل مكان نهر السين، ووضع على الضفة اليمنى مجموعتين من المعابد، فأحلّ الأقصر محل ميدان الكونكورد Concorde، والكرنك مكان ميدان «الإتوال» Etoile، وربط بينهما بطريق الكباش الذي أخذ مكان طريق الشانزليزيه Champs-Elysées. وثمة مجموعات ثلاث على الضفة اليسرى: فالقرنة تحتل المدرسة الحربية Ecole Militaire بباريس، والرامسيوم ينبسط على مساحة حديقة لوكسمبور، كما تقوم مدينة هابو على أرض حديقة النبات والحيوان.

وكان أمبير أول كاتب محترف يسجّل بقلمه ما في نقوش أخناتن بتل العمارنة من تجديد وابتكار في تصوير قرص الشمس «المعبود» بأسلوب غير مألوف حيث تأخذ أطراف الأشعة شكل الأيدي. وقد سجّل وقتها أن هذه الآثار تنفرد بمرونة لا تتحلى بها الآثار المصرية الأخرى، وأنها متحرّرة من القيود الصارمة للأساليب التقليدية للفن المصري حيث يتجلّى التعبير بوضوح حتى يبلغ أحيانا حدّ الرسم الساخر «الكاريكاتير».

وقد ألزم أمبير نفسه بزيارة جميع الآثار، وبينما عكف هو على نسخ الكتابات التي لا حصر لها انكبّ زميله دوران على رسم النقوش الغائرة، وانبرى في كل موقع يحقق ويتمّ ما بدأه شمپوليون وپريس دافن ونسطور لوت موضّحا ما التبس من النتائج التي توصّل إليها من سبقه من المتخصّصين، لا يوقفه حتى مرض الدوسنطاريا الذي هدّ قواه. وعلى الرغم من ذلك استمر يمتطي كل صباح أتانه مصطحبا زجاجة الدواء وحفنة من الأرز متنقلا من معبد إلى آخر ومن مقبرة إلى أخرى في حماسة وصمود لكي يتمّ الرسالة التي وهب نفسه لها، ولكن وطأة المرض ما لبثت أن اشتدت عليه فاضطر بعد مغادرة طيبه أن يلزم فراشه بالمركب. وقد بذل زميله الدكتور دوران -سمح القلب- والذي شُغف بقسمات وجه زوجة الملك سنوسرت- قصارى جهده في علاجه دون جدوى، إذ لم يكن چان چاك أمبير مريضا مطيعا، بل إنه لم يعبأ بنصيحة طبيبه بالتزام الراحة التامة فتمرّد عليه وغادر المركب في أثناء رحلة العودة لزيارة كهوف تل العمارنة الغريبة الشكل ومقابر بني حسن، وطلب إلى معاونيه أن يرفعوه فوق ظهر حمار برغم أن جسده كان مكسوا «باللصقات» المخففة للآلام، كي يجتاز الوادي المترب الذي يفصل الكهوف عن النهر. وإذا هو يدفع ثمنا غاليا لهذا التهوّر الذي انطوى في الوقت نفسه على حماقة كبرى. إذ تفاقمت حالته الصحية وتضاعف عدد الأزمات التي باتت تتناوبه وافترسته الحمّى وأحس بقواه تخور يوما بعد يوم. ومما زاد الطين بلة أن الرياح الشمالية هبّت بعنف استحال معه على المركب التقدم صوب الشمال، وغرق المريض في بحر من اليأس والسأم والقلق على مصيره، ولم يبلغ مرسيليا إلا بعد أن أصاب الشلل ساقيه. فقُدّر له -كما يقول مؤرخوه- أن يصل إلى شاطئ وطنه ولكن دون أن تمسه قدماه.

وقد استغرق شفاؤه من أوجاع رحلته المصرية عدة شهور قبل أن يسترد قدرته على العمل في عام ١٨٤٦ حين انكبّ على نصوصه بالتنقيح النهائي كي يدفع بها إلى مجلة «العالمين»، ومع ذلك فهي لم تخرج إلى النور في كتاب قائم بذاته إلا بعد وفاته. وقد ظهر كتابه «رحلة إلى مصر والنوبة»[٥٦] زاخراً بالمعارف العلمية الجذابة في أسلوب بديع شديد التنوّع تتخلله النوادر اللاذعة والأوصاف الشاعرية التي تخفّف من وطأة الصرامة التاريخية والأركيولوجية. غير أن لفيفا من النقاد استخفّوا بأمره، واعتبروه تارة مجرد هاوٍ وتارة أخرى ذوّاقة أو عالما أكاديميا أو كاتب صالونات، ونعتوه بتشتّت الجهود في موضوعات متنوّعة ومتباعدة. ويذهب چان ماري كاريه إلى أن أمبير لو شاء لاحتل مكانته عالما فذا للمصريات يلي في أهميته شمپوليون مباشرة ويتقدم مارييت، غير أن صحته المنهكة وتنوّع نشاطه حالا بينه وبين الاضطلاع بهذا الدور، فقد قنع بأن يترك لمن خلفوه فرصة الغوص لملء أيديهم من نفائس الكنوز التي لم يكشف هو إلا عن بعض حقائقها وثرائها الباهر.

(٥٦) J.J.Ampère: Voyage **en Egypte et en Nubie.** Paris, Calman - Lévy 1881



أديب مطبوع و أديب دارس



جوستاف فلوبير



مكسيم دوكان


بدأ جوستاف فلوبير في خريف عام ١٨٤٩ رحلة طويلة إلى الشرق الأدنى وكان يومها شابا في الثامنة والعشرين من عمره لايعرفه غير زمرة قليلة من المحيطين به . هذا إلى أنه كان يجتذب إليه العيون بقامته الفارعة وعضلاته المفتولة وقسمات وجهه المتّسقة وعينيه النجلاوين وفمه الدقيق الشفتين الذي كم عاتبته النساء على حجبه إياه بشاربه الكثيف . وقد استجاب فلوبير لإرادة أبيه الطبيب فترك مدينة روان بمقاطعة نورماندي التي وُلد فيها ونشأ إلى باريس ليدرس القانون ، غير أنه أصيب أثناء دراسته بنوبات متلاحقة من الصّرع لم يجد لنفسه مندوحة معها من هجران دراساته القانونية والإخلاد في منزله الهادئ إلى كتابة الرسائل التي أولع بها مبكرا حتى باتت أدراج مكتبه زاخرة بالعديد من أوراقها ، هذا إلى بضع مخطوطات لقصص قصيرة وروايتين ، وانطباعات رحلة قام بها سيرا على الأقدام في مقاطعة بريتاني ، وقصة «تجربة القديس أنطوان» المفعمة بخيال إبداعي شارد والتي انتهى منها قبيل مغادرته فرنسا إلى مصر ، وهي قصة قديس معتزل في غار بالصحراء المصرية استهدف فيها لا لغواية رذائل الحياة والجسد فحسب بل للآراء الفكرية والروحية والعقلية المحرّمة ولمدارس الفلسفة الوثنية ولمبادئ الديانات غير المسيحية . وقد كان على فلوبير حتى يتعرّض بعمق لهذه المدارس والنظريات المختلفة أن يلجأ إلى دراساته القديمة للكلاسيكيات وللعقائد الهندية فعكف على القراءة المستفيضة فيها ، وإذا هو يغزل ذلك كله في خيط درامي تعبّر فيه كل عقيدة عن نفسها على لسان داعيتها حيث تزاحمت على أخيلة القديس حشود من الرؤى لزنادقة وخطاة وعصاة وفلاسفة وآلهة ، ولم ينشر فلوبير من هذه الرؤى كلها غير قصتين قصيرتين . وتكشف أعمال فلوبير المبكرة عن مزاملته الوجدانية لكتّاب في الرومانسية لهم فيها قدم راسخة ، فاقتدى بهم في الشوق إلى كل ما هو غريب ناء لا سيما بعد أن قرأ أشعار بايرون و«مشرقيات» فيكتور هيجو وحكايات ألف ليلة وليلة ، فاتّسمت أعمال شبابه بالتوق إلى الشرق حتى قال : «كم أرجو أن أهجر نساء العالم جميعا في لقاء أن أضمّ إلى صدري مومياء كليوباترة» ، وليس قوله هذا إلا نموذجا لمدى إسرافه في الإعراب عن عواطفه الاستشراقية إبان شبابه . ولعل نشأة فلوبير في شمال فرنسا بمدينة روان حيث السماء قاتمة لا شمس فيها كانت وراء تطلّعه دوما إلى الشمس وإلى العالم القديم الذي أتاحت له معرفته باللاتينية واليونانية أن يكتشفه خلال مطالعاته لهيرودوت وغيره ممن كتبوا عن الأديان الشرقية . وقد ذهب مؤرخه المشهور جان برونو إلى : «أن حبه للشمس كان مفتاح إيمانه بوحدة الوجود ، وأن ذوقه المولع

بالقديم قد قاده إلى رؤية خاصة للشرق القديم، وأن اهتمامه بالأديان ونشأتها أفضى به إلى أن ينظر إلى الشرق نظرة بالغة العمق أتاحت له أن يذكره في تأملاته وكتاباته ذكرًا جليًا يكشف عن أن الشرق الذي لفته لم يكن أحلاما وأوهاما وزخارف فحسب، وكذلك لم يكن مقصورا على التعرف على الخصائص المحلية وتبيّنها، بل غدا هذا كله شيئا لا ينفصل عن وطنه فرنسا».

وفد فلوبير على باريس ممتلئة نفسه بفكر الرومانسيين متغنّيا بعذاباتهم، وتعرّف في بيت صديقه مكسيم دوكان على شخصيات رومانسية لم يلبث أن بات وثيق الصلة بها وبخاصة الشاعر بودلير والمثّال پراديبه إلى جانب نخبة من الشبان الأثرياء المزهوين بأزيائهم الرومانسية والمولّهين بحياتهم الصاخبة. كما أنه التقى ببعض المفكرين المعاصرين وبالشاعر لوي ماري ده كورمنان وأبيه الذي دفع بهذه الثُلة دَفْعًا نحو المسرح والأوبرا والموسيقي وأوحي لهم من خلال مطالعاته الغزيرة بسحر الشرق الغامض.

ولم يكن الجسد الإنساني يحمل أسرارا بالنسبة لفلوبير فهو ابن جرّاح شهير، يخالط الكثير من الأطباء ويتردد على غرفة التشريح في مستشفى أبيه. وكان قبل رحيله إلى مصر عاشقا لسيدة رائعة الحسن تهتم اهتماما شديدا بالأدب هي لويز كوليه التي تكبره بإحدى عشر سنة، وكتب لها رسائل تفيض بالبلاغة الأدبية والصراحة الجنسية لم تُتح قراءتها إلا بعد أن باعتها ابنتها لأحد الناشرين. وقد شقي فلوبير بمآسٍ عديدة كانت أولاها الصَّرع، ثم وفاة والده الذي تبعته بعد قليل شقيقته الحبيبة كارولين ولم تكن قد نعمت بسعادتها الزوجية إلا فترة وجيزة وخلّفت وراءها طفلة تدعى هي الأخري كارولين تولّى فلوبير وأمه رعايتها في بيتهما الريفي العتيق المطلّ على نهر السين في كرواسيه بالقرب من روان، فأجّجت المآسي تشاؤمه حتى بات مقتنعا بأن الحياة كريهة، وأن الفن وحده هو نبع المواساة الدافق.

أما مكسيم دوكان فقد كان على ثراء يتيح له أن يفعل ما يحلو له، حتى إنه قام في العشرينيات من عمره برحلة إلى آسيا الصغري وإيطاليا والجزائر، واستطاع في عام ١٨٤٨ وهو في سن السادسة والعشرين أن ينشر ذكرياته عن هذا الرحلة في كتابه «ذكريات أدبية»[٥٧] وأهداه إلى جوستاف فلوبير الذي كتب إليه معترفا أن يديه كانتا ترتجفان بهجة وهو يقلّب صفحاته. وإلى مكسيم دوكان الأسمر النحيل الطموح الممتلئ حيوية يرجع الفضل في قيام فلوبير بمرافقته في رحلته الثانية نحو الشرق بعد ما كان فلوبير قد اعتاد العزلة للتأمل والكتابة مما أضعف إلى حد ما شوقه الجارف إلى الشرق. غير أن مكسيم نجح بلباقته وكياسته في إقناع والدة فلوبير الشديدة التعلق بابنها بالموافقة على رحلته وتزويده بما ينفقه في رحلته إلى أرض مصر الدافئة أملا في أن يشفيه الطقس الحاني من أسقامه، وخلّف لها مكسيم خريطة بيّن عليها خط سيرهما حتى تستطيع متابعة أنباء الرحلة.

(٥٧) Souvenirs Littéraire.

وعلى العكس من صديقيه مكسيم وچيرار لم ينشر فلوبير شيئا مما كتبه عن مصر. وكان لابد لنا كي نتعرّف على انطباعاته عن مصر أن نرجع إلى رسائله التي ظلت لفترة طويلة لا تعرف طريقها إلى المطبعة، والتي لم يكن هدفه من تحريرها أن تكون في متناول الجماهير، فهي لا تشكّل عملا أدبيا مكتملا مثل كتاب «رحلة في الشرق» لچيرار ده نرڤال، ولا موسوعة بارعة مثل كتاب «النيل»[٥٨] لمكسيم دوكان الذي أهداه إلى صديقه تيوفيل جوتييه، بل هي سلسلة من الخواطر

(٥٨) M. Du Camps: le Nil, Egypte et Nuble. Paris 1854. Michel lévy.

دونها بمفكرته ورسائل بعث بها إلى أمه وإلى صديقه الحميم الشاعر لوي بوييه تتسم جميعا بالبساطة والتحرر والعذوبة والاقتضاب في التعبير عن انطباعاته التلقائية وتكشف عن أديب موهوب في ريعان شبابه يحظى بنصيب وافر من هبة الشاعرية الغنائية(٥٩). ومن غريب المصادفات أن يفد هذا الكاتب المريض بالصرع إلى مصر في أعقاب كاتب مريض آخر سبقه بستة أعوام هو چيرار ده نرڤال سعيا وراء التسرية عن النفس واسترداد العافية. ثم إننا نجد مصدرا آخر من مصادر التأريخ لرحلة فلوبير إلى مصر ليس دون أهمية رسائله ومذكراته، وذلك في الفصول التي عقدها مكسيم دوكان في كتابه «ذكريات أدبية». على أن الموازنة بين انطباع كل منهما عن الرحلة إلى مصر ليس بالأمر اليسير، فلقد كان لكل منهما نهجه الخاص به الذي يباين نهج الآخر كما سيتبين لنا، وفي هذا المقام يقول چان برونو «إذا كان مكسيم قد دلّس الحقائق إلا أن ذلك لم يكن في الحق عن عمد».

(٥٩) الكلام الذي يحاكي الشعر الغنائي من حيث التعبير عن العواطف وعن الانفعال بما يؤثر في النفس من أحداث. وكثيرا ما تنطوي هذه المحاكاة على التكلف والمغالاة.

وكان مكسيم إنسانا عمليا واقعيا واسع الحيلة فسعى إلى أن يكون هو وصديقه جوستاف فلوبير مبعوثين رسميين للحكومة الفرنسية إلى مصر مزودين بتوصيات إلى ممثليها الدبلوماسيين تيسر لهما الطواف بأمان في أنحاء البلاد، فقصد مكسيم مصر موفدا من وزارة التربية والتعليم لتصوير الآثار فوتوغرافيا، بينما ذهب إليها فلوبير موفدا من وزارة الزراعة والتجارة لجمع معلومات تفيد منها الغرفة التجارية الفرنسية، فوصلا الإسكندرية مع ارتقاء عباس باشا ولاية مصر. وفي رشيد شرع مكسيم في التقاط الصور الفوتوغرافية للأوابد المصرية، وكان التصوير الفوتوغرافي مايزال بدعة جديدة استهوت شغف مكسيم واستأثرت بكل اهتمامه خلال الرحلة، وقد استُقبل الأديبان أحسن استقبال في جميع الأوساط المصرية، وأضفى عليهما الكولونل سيف «سليمان باشا الفرنساوي» الكثير من الحدب والرعاية كما زودهما بالتوصيات إلى الولاة والمحافظين.

وسرعان ما حَلَق فلوبير شعر رأسه أسوة بالمصريين وتزيّا بعباءة قطنية بيضاء ووضع على رأسه طربوشا أحمر فوق لاطئة بيضاء، على حين مضى مكسيم يدخّن النرجيلة ويحرّك بين أصابعه حبّات مسبحته. وإذ كان المصريون يجدون مشقة في نطق الأسماء الأوربية كنّوا فلوبير بـ«أبي شنب»، فكتب إلى أمه يقول: «لك أن تخالي ما تخالين عن مدى سعادتي حين انتهى إليّ أنهم عنوا بتلك الشعيرات من وجهي إلى حد استغلالها في نحت اسم جديد يطلقونه عليّ. بينما كنّوا مكسيم بـ«أبي كتاف» لنحوله وضموره وبروز كتفيه». ومضيا في تجوالهما يجوسان كل مكان، فإذا لم يكن ثمة وقت للعودة ظهرًا إلى الفندق تناولا غداءهما في مطعم وطني مستخدمين أيديهما وتجشّآ كما يفعل المصريون. وأرسل فلوبير إلى أمه يستحثّها على قراءة كتاب «المصريون المعاصرون: عاداتهم وتقاليدهم» لإدوارد لين كي يساعدها على استيعاب كُنْه البيئة التي يكتب لها عنها في رسائله من مصر.

وفي البداية كانت الطبيعة هي التي تجتذب فلوبير بأكثر مما تجتذبه الدور والطرقات والأزياء والطباع، إذ كان يجنح برومانسيته إلى الخيالات والأحلام حتى وقف مبهورا أمام النيل الذي: «ينبثق من كل قارب على سطحه شراعان بيضاوان كأنهما وشاح رقيق يلتف حول عنق حسناء يجعلان القارب يبدو مثل طائر الخُطّاف الطويل الجناحين المشقوق الذيل». ونحن نلمس

هذا الاتجاه المتباعد عن الآثار القديمة والعاكف على رؤية الإنسان المعاصر والطبيعة المحيطة عند عدد متزايد من الكتاب والرحالة أحسوا أنهم عرفوا ما فيه الكفاية عن العالم القديم، حتى أن مؤرخا كبيرا هو چوزيف ميشو قد كتب ساخرا في كتابه «رسائل من الشرق» نقدا لكتابات الرحالة التي توحي بأن مصر قد خلت من السكان حتى باتوا لا يتحدثون عن البشر إلا حين يأتي ذكرهم منقوشا أو مصورا فوق حجر من الأحجار، وأنه لكي يثير إنسان التفاتهم فلابد أن يكون قد مر على وفاته ثلاثة آلاف سنة. وألا يكون قد بقيت منه إلا مومياء! وقد أفصح ميشو في صراحة عن أن ألف جيل مضت بتراثها لا تصرفه عن التطلع إلى الجيل الحاضر الذي ينبغي هو أيضا أن يحتل مكانه من التاريخ، وأنه لو كان يملك المزيد من الوقت لما قصد طيبة ولا غيرها من الأماكن الحافلة بالآثار والأطلال بل كان يؤثر أن يقضي شهورا في قرية من قرى الدلتا. وكذلك فعل فلوبير، فلم تشغله الآثار كثيرا بل أخذ يهتم بالإنسان المصري، وإن كان أكثر ما شده لدى المصريين ما لاحظه من مشاهد عجيبة أو قبيحة «جروتسكية»(٦٠) في حياتهم اليومية تبعث على الضحك أو تثير الاستنكار، فراح يسجل انفعالاته أمام هذه المواقف بينما تتكالب على ذاكرته صور المشاهد الهزلية التي دأب المسرحيون الأوروبيون على أن يثيروا بها ضحكات النظارة، على حين يراها هو تحدث في الواقع المصري حقيقة لافتة للنظر لا خيالا من وضع كتاب المسرح: مثل مشهد جلد العبيد، والوقار المصطنع لتاجر الرقيق وهو يمارس مهنته المرذولة، وجسارة الباعة وهم يطففون الكيل والميزان دون خشية لائم أو استنكار مستنكر. ومثل مشهد مهرج محمد علي الذي أعجبته امرأة في السوق فجذبها إلى أحد الحوانيت وأضجعها على طاولته ثم أتاها أمام الجمهور، وهنا يزعم فلوبير أن صاحب الحانوت ظل على هدوئه يتابع تدخين أرجيلته دون أن يلقي بالا لما يحدث أمامه. كما يذكر حدثا غريبا يصعب تصوره وهو سير أحد المجاذيب عاريا في شوارع القاهرة إلا من غطاء لرأسه وآخر لعورته لا يكاد يأخذه البول حتى ينزع غطاء عورته، وهنا تهرع النساء العقيمات نحوه يتبركن باندفاق بوله أملا في الإنجاب. وإني أشك كثيرا في صدق هذه الرواية، فأحداث التاريخ تؤكد ما عليه الشعب المصري من حياء وغيرة، فما يزال منظر الرجل وهو يقبل امرأة في الطريق مما يثير استياء العامة فإذا دماؤهم تغلي في عروقهم. وما أعتقد أنه حدث في تاريخ مصر أن تمهلت امرأة مسلمة أمام رجل عار في الطريق مهما قيل إنه من أولياء الله فما ذلك إلا افتراءات من خيال فلوبير، إلى غير ذلك من الروايات الشاذة المقززة التي أغرم بحياكتها ولم أجدني قادرا على تصديقها.

ومن هنا ذهب چان ماري كاريه إلى أن زيارة فلوبير لمصر وهي جزء من الشرق الذي أيقظ أذهان الرومانسيين هي التي خلعت عنه ثوب الرومانسية وأيقظت فيه روح الأديب الواقعي، فإذا أكثر ما يشد انتباهه هو حياة الجماهير الكادحة بصخبها وضجيجها وانطلاقها إلى العمل وضربات العصا تهوي متلاحقة فوق ظهورهم: «وما أنت بمستطيع أن تدرك مدى سطوة النبوت في هذه البقعة من العالم. فكل من يملك فخر الثياب له أن يقرع من ثيابه أهدام وسخة أو من يكاد أن يكون عاريا. وحين أقول أهداما وسخة أعني سروالا قصيرا مهلهلا، فالضربات تنهال على الجميع في سخاء بلا حدود على إيقاع الصرخات والصيحات التي تضفي على هذا اللون المحلي تفرده المتميز». ونراه يرسم مشاهد الحياة في لباقة وفطنة، تكون مرة فاتنة مبهرة ومرة أخرى سافرة ساخرة، فيشبه خطوة الجمل الذي لم يمل قط النظر إليه بمشية الديك الرومي بينما يشبه هزة عنقه

(٦٠) Grotesque فن زخرفي فيه غلو في التشويه أو مجاوزة الحد فيما هو طبيعي أو فيما يخالف الواقع كي يخرج به إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفزع أو الكاريكاتير الذي يحرك في النفس الفكاهة والتندر لسخفه وغرابته. وهو مع هذا على جانب كبير من الحكمة الفنية ويطلق هذا المصطلح على كل ما هو شاذ غير طبيعي أو غير مألوف [م.م.م.ت]

الرشيق باختيال البجعة بعنقها . ويعترف فلوبير بأنه يلتقط نبذاته الساخرة من المشاهد الشعبية اللاذعة ومن النكات النابية والنوادر المفحشة والمشاهد المقززة ، كل هذا في التصاق شديد بالواقع لاتخالجه انعطافة نحو الخيال الرومانسي أو محاولة لتجميل صورة الواقع أو تخفيف حدّة ضراوته أو تلطيف قسوة عباراته المستهجنة . لقد أخذ يجول في الطرقات ويرنو إلى الجالسين في المقاهي برؤوسهم الصلع متكئين على الآرائك يشدّون أنفاس النرجيلات السامقة ويرشفون القهوة ، وهو أمام هذه المشاهد أشبه ما يكون : «بالنائم الذي انتزع من غفوته وزُجّ به وسط احتدام سيمفونية لبتهوفن تكاد الآلات النحاسية تخرق طبلة أذنه على حين تُرعد الوتريات من حوله ، وتزفر النايات زفرات ملتهبة فإذا هو أسير لهذه الجزئيات جميعا التي تملك عليه حواسه وتأخذ بناصيته ، وما تلبث هذه الجزئيات أن تندمج اندماجا شاملا يسوده الانسجام والتناغم والتوحّد» .

لقد انقضت أيامه الأولى بمصر وكأنه في قبضة شيطان ، تحاصره الألوان اللافتة وتبهره الألعاب النارية ، وتشدّ عينيه إلى أعلى المآذن الجاثم عليها طير اللقلق الأبيض وشرفات البيوت التي استلقت وراءها الجواري المنهكات وأطلال الجدران وقد اخترقتها فروع أشجار الجميز ؛ وتدوّي في أذنيه صلصلة الأجراس المدلاة من أعناق الإبل ، ويُعار [صوت] العنز السود وهي تهرول في الطريق ، كما تزحمه جماعات الباعة وجموع الخيل والحمير . وتعجبه حين يسجو الليل القناديل الزيتية في أيدي بعض المارة والمشاعل الضخمة المضيئة يمضي بها سوّاس الدواب ، والناس يصارع بعضهم بعضا في جدل وعراك ، ويعلو في الجو صخبهم فيحسّ بألفاظهم العربية الغليظة وكأنها ضربات السياط . ويدهشه تعدّد أزياء الشرق حيث يلمح القس اليوناني بلحيته المرسلة المشعثة ممتطيا بغلته ، والأرناؤوطي بصديريه المطرّز ، والقبطي بعمامته السوداء ، والفارسي بمعطفه من الفراء ، والبدويّ بوجهه البنيّ السُّمرة يخبّ في عباءته البيضاء المتدلية إلى أخمص قدميه ، وكأنما يكتسي القوم بالألوان لا بالثياب! . لقد أتى فلوبير وفي ذهنه صورة عن الشعب المصري بأنه جاد غاية الجد فإذا هو يراه هنا مرحاً كل المرح فنانا بالفطرة ، حتى ليظن أن حفلات الزفاف والختان هي ذرائع يلتمسها الناس لإمتاع نفوسهم بالمرح والموسيقى حيث الزغاريد الحادة تنطلق بها حناجر النسوة المبرقعات وهن على ظهور الحمير منفرجة أذرعتهن عن أجسادهن وكأنهن البذور في اكتمالها متّشحات بالسواد يتحركن على أربعة أرجل ، وهو ما يحار المرء في فهم كنهه عندما يلمحه لأول وهله . ويكتشف بحسّه المرهف أن السلطة في واد والشعب في واد آخر حين يرى الناس ينعمون بحرية لا حدود لها ، وإن لم يغب عنه أن هذه الحرية تجري بها الألسنة في حياة الناس العامة ولا تستطيع الصحف أن تخطّها ، فترى المهرّجين والمشعوذين والحواة في الطرقات والميادين العامة يهزأون بالسلطة على هواهم واصمينها بألفاظ بذيئة جعلته يجري بخياله إلى الشاعر «بوالو» الذي كان يظن أنه لا توجد لغة تملك ألفاظ تتخطّى حدود آداب اللياقة مثل اللغة اللاتينية ، فيتصور أن بوالو لو سمع الألفاظ المفحشة التي يتبادلها المارة في طرقات القاهرة لأيقن بتفوق العربية على اللاتينية في هذا المضمار . كما يلفت انتباهه أن المرء في غير حاجة إلى ترجمان كي يفهم المصريين ، فهم يكشفون عما يريدون من خلال إيماءات جليّة التعبير . على أن الدهشة والإعجاب تمسك بجميع جوارحه ساعة يقف فجر يوم فوق قمة الهرم فيقول : «إنني أتحدّى أي إنسان يمكنه أن يصوّر ما أراه ولو في عبارة موجزة ؛ فكل ما يستطيعه المرء في مثل موقفي هذا هو أن يضمّ معطفه حول جسده ويُطبق فمه صامتا أمام هذه الروعة المذهلة . . . ذلك

هو كل ما يمكن قوله». ويدفعه هذا الانبهار إلى أن يكتب لأمه قائلا : «حقا إن الشرق يبدأ من القاهرة».

غير أن قراءته لرواية هيرودوت بأن الهرم الأصغر - هرم منكاورع - قد شُيِّد عن أمر غانية يونانية تدعى رودوبيس أنفقت عليه من الأموال التي كان يغدق بها عليها عشّاقها جعلته يؤثر أن يطلق اسم رودوبيس على هذا الهرم. ولا شك أن تصديق فلوبير لهذه الرواية الملفّقة يرجع إلى شهوانيته المعروفة وولعه المأثور بالعاهرات القدامى منهن والعصريات، حتى إنه لم يحسّ الخجل من الاعتراف بهيامه هذا وهو يقول: «قد أكون شاذ الذوق، ولكني على أية حال أحبّ الدعارة لذاتها بغض النظر عما وراءها من متعة جسدية، فما يكاد بصري يقع على عاهرة تخطر بردائها القصير تحت ضوء المصباح والمطر يهطل حتى يخفق قلبي خفوقه لرؤية راهب في عباءته وقد شدّ وسطه بزنّاره، إذ أن ذلك يثير كوامن نفسي الدفينة. وهل هناك أغرب من المزيج الذي تتشكّل منه عناصر الدعارة وهي الشهوة والأسى وغيبة العواطف الإنسانية والسّعار الجسماني ورنين الذهب، والتي ما يكاد المرء يتعمق في كنهها حتى يُصاب بدوار».

وعلى نقيض وصف جيرار المتحمس لعودة المحمل الشريف يتبع فلوبير أسلوبا يتّسم بالواقعية الساخرة مبرزا ما افتقده المحمل من هيبته الأولى بعد أن أخذ موكبه يتحلّى ببعض المراسم الأوروبية: «ياللهول! إن الموسيقى تصدح "بالبولكا"،[٦١] وقائد الفرقة الموسيقية فوق جواده يختال بكرشه في سترة الردنجوت الفرنسية وحذاء الفرسان الطويل العنق، بينما يتكشّف الموكب فجأة عن نوباربك الأرمني وقد أخذ سمت رواد الحي اللاتيني [بباريس]. ثم يتدفّق الباشوات الأتراك الذين يتجلّى افتقارهم للذوق السليم من ارتدائهم الأزياء العسكرية الأوربية. وينتهي الموكب بالضباط المغلوبين على أمرهم وقد دُسّت سيقانهم في سراويل ضيّقة شُدّت إليها أحذية غليظة!».

(٦١) Polka رقصة اشتق اسمها من التشيكية Pulka بمعنى نصف خطوة. ظهرت في بوهيميا في ثلاثينات القرن ١٨ ثم انتشرت في باريس ولندن في عام ١٨٤٠ [م. م. م. ت].

وكتب فلوبير يصف موكب عرس مرّ أمام فندق «أوريان» الذي يعيش فيه بالقاهرة قائلا: «الطبّالون فوق ظهور الحمير، والصّبية فوق صهوات الجياد مرتدين ثيابا باذخة، والنساء محجّبات بخُمُر سوداء يطلقن الزغاريد وإن تجلّت وجوههن من وراء الخمار الأسود الشبيه بقرص الورق الرقيق الذي ينفذ منه لاعبو السيرك. وثمة جَمَل غُشّي كله بالدنانير المذهّبة، ومصارعان عاريا الجذعين يرتديان سراويلين قصيرين من الجلد دَهَنا جسديهما بالزيت يؤديان حركات غريبة، ولاعبون يتبارزون بالعصي، وراقص يدعى حسن البلبيسي ارتدى ثيابا نسائية مطرزة وأسدل شعره المضفور على منكبيه وزجّج حاجبيه بالكُحل وألصق في ظهر سترته دنانير مذهّبة، وشدّ حول وسطه حزاما من تمائم ذهبية مربّعة، وراح يدقّ الصّاجات بينما يتحوّى تحوّي الموج ببطنه وفخذيه، ثم يختتم عرضه بانحناءة وهو في سرواله المنتفش، وتبدو العروس تحت ظُلّة حريرية حمراء تحفّ بها امرأتان نجلاوي العيون، وهي محجّبة الوجه بخمار أحمر معتمرة بغطاء رأس مخروطي فتبدو كتمثال لُفّ بلفائف قد أثقلتها فلا تستطيع السير».[٦٢]

(٦٢) **Gustave Flaubert in Egypt. A sensibility on Tour.** Translated and edited by Francis Steegmuller. Boston Little Brown Co. 1973

وفي زيارات فلوبير ومكسيم إلى أفراد الجالية الأجنبية بالقاهرة التقيا بالعديد من الشخصيات البارزة وعلى الأخص أتباع سان سيمون من المهندسين الذين تدين لهم مصر كما قدمت بالكثير في تخطيط مشروعاتها العمرانية الكبرى وتأسيس معاهدها الفنية العسكرية المتخصصة . وكان بين الذين التقيا بهم أيضا شارل لامبير باك ذو النظرة الوادعة والمظهر الشرقي ، تُحرك أصابعه حبّات المسبحة وهو يدعو إلى نظرية الفن المقصود للمنفعة والفن الخالص للروحانية ، فينحاز مكسيم إلى مذهب لامبير بينما يظلّ فلوبير على إيمانه برسالة الفن للفن[٦٣] غير مرتبط بوظيفة اجتماعية أو دينية . وقد أشار عليهما لامبير الذي لمس جديّتهما بالتلمذ على شاب مثقف هو خليل أفندي الذي درس الهندسة والقانون بباريس وصناعة نسج الحرير بليون ، لكنه عُيّن بعد عودته من فرنسا رئيسا لمجلدي مكتبة الأزهر ، فرفض المنصب البعيد كل البعد عن مؤهلاته وهو ما أوغر صدر الباشا عليه وشرّده ، فمضى يطوف على طوارات القاهرة بحثا عن عمل . وقد أخذ فلوبير ومكسيم يتلقّيان على يديه دروسا يومية لمدة أربع ساعات لقاء ثلاث فرنكات في الساعة . وخرج مكسيم من هذه الدروس بمخطوطة كتاب من ثلاث وستين صفحة بيعت بالمزاد عام ١٩٣١ عن العادات الإسلامية وشؤون الولادة والختان والزواج والحج وشعائر الموت ، على حين اتجهت نيّة فلوبير إلى استخدام فحوى هذه الدروس مادة لقصة شرقية لم يكتب لها الظهور .

وقد شدّ فلوبير نغم موال من المواويل المصرية فيه بطء الإيقاع ودقة الأداء ، فاندفق بنظم قصيدة على نمطه وما كان قد نظم الشعر عمره ، سخر فيها من شغف صديقه مكسيم بالتصوير الفوتوغرافي واختلق فيها قصة لفتاة قاهرية ثريّة فتنها مكسيم بآلة تصويره الغريبة وحاشيته التي التفت من حوله تأتمر بأمره ، وما كانت الفتاة تعرف شيئا عنه فحاولت أن تحدس مَن يكون متمتمة :

«ما أقساه من خوف يُمسك بي خلف أسوار الحريم .
عن بُعد ، ألمحُك من فرجات المشربيّة .
فتبدو لي حينا وكأن رأسك تغلّله غلالة سوداء
قد انفصل عن عنقك ،
فيأخذني الذعر .
لكن ما أسرع ما ترتد إلىّ روحي ،
حين أراك وقد بُعثت ثانية للحياة .
سامقا مثل النخلة ،
تغمس أصابعك في سائل لا أدري كنهه .
وما أكثر رؤيتي إياك تصرّ على أسنانك
وأنت تغدو برفقة تابعك إلى الخيمة .
فأتساءل من أنت ؟
من أي قبيلة ؟
وفي ظل أية خيمة وُلدت ؟
أنت يا مَن تجد طوع يديك خادما يقرأ ويكتب .

(٦٣) الفن للفن هو شعار النزعة الجمالية التي سادت الأدب الفرنسي في أواسط القرن ١٩ والأدب الإنجليزي في أواخره . وتذهب إلى أن الاعتبارات الجمالية تسبق الاعتبارات الأخلاقية .

تتحرك وكأنك الرصاصة المنطلقة من البندقية،
أو السهم المقذوف من القوس،
أو الحدأة المنقضّة،
أو الغضبة الخاطفة في أعقاب الإهانة.
متأبطا جرمًا مربعا يغشيه غطاء أسود (٦٤).

(٦٤) Soad Abdel- Maguid: Aperçu Sur la vie et l'oeuvre de Maxime du Camp 1822- 1894. Rennes 1951.

والحق إنهما كانا مختلفي المشارب، إذ كان مكسيم مجدًا مثابرا أتي إلى مصر معتزما إنجاز عمل ضخم عنها يخلّد به اسمه. وكان قد أحسن إعداد رحلته عن دراسة جادة وعن دراية واسعة بمكتشفات بلزوني ولبسيوس وشمبوليون وولكنسون وبريس دافن، يؤجج هذا كله ولعه بالتاريخ والآثار والحفائر والمعابد والأساطير العربية. اسمع إليه يحدث عن نفسه:

«وُلدتُ نشطًا ضامرًا هائما بالترحال
قدمي كقدم البدوي صلبة عنيدة
وشعري كشعر الزنجي جعد قصير
لا تملك أشعة الشمس أن تنهك عيني مهما توهّجت.
أعشق الشرق والنور
والنسور الكواسر المحلّقة في السموات
أسعي إلى الأوطان العريقة
التي عشت فيها بروحي قبل أن يولد جسدي!.

وعلي حين كان مكسيم على هذا النمط كان فلوبير خياليا جنسيا مغامرا ذا نزوات، مريضا ينشد الاستشفاء والسلوان. وعلي الرغم من ذلك لم تخل رسائله من بعض التأملات الجادة في المجال السياسي، حتى لقد تنبأ في إحدي رسائله باحتلال إنجلترا لمصر حيث يقول: «يخيّل إليّ أنه قد بات من المستحيل ألا تُقْدم إنجلترا على احتلال مصر بعد أن حشدت العديد من جنودها في عدن، ولو أنها حرّكت عددا منهم إلى السويس لاندفعوا في ستراتهم الحمراء زحفًا على القاهرة في يسر وسهولة. وأعتقد أننا سنفاجأ ذات صباح خلال أسبوعين بنبأ احتلالهم لمصر. تذكّر نبوّتي فإنني أتوقع مع أول بادرة اضطراب في أوروبا أن تحتل إنجلترا مصر كما تحتل روسيا القسطنطينية بينما يتهدّدنا نحن الاغتيال بين جبال سوريا. وليس في مصر قوة يمكن أن تصدّ جيشا غازيا، حتى إن عشرة آلاف جندي أوروبي تكفي لاحتلال هذا البلد الذي سرعان ما سينقلب موظفوه الأوروبيون على الحكومة التي يكنّون لها الاحتقار، في حين أن المصريين الذين اعتادوا الصمت لن يحركوا ساكنا مهما اختلفت أسماء مَنْ يحكمونهم لأنهم يثقون أنهم لا يجنون شيئا كما أنه ليس لديهم ما يخسرونه. ولم يكن عباس باشا فيما أرى وكما أحب أن أهمس لك به في أذنك إلا غبيّا أبله وكأن به مسًّا، فهو أعجز ما يكون عن فهم أي شيء أو عمل أي شيء، ثم هو لا يكفّ عن هدم كل ما شيدّه محمد علي. وقد استشرى الفساد هنا وباتت الخسّة والجبن يدعوان إلى الغثيان، بل إن كثرة من الأوروبيين هنا قد باتت أشدّ شرقية من الشرقيين. وقد استرعى نظري أن أضرحة أسرة محمد

على كلها على ذوق سقيم هو خليط بين الذوق الشرقي والذوق الأوروبي، فنجد فيها ملامح من طراز الروكوكو[٦٥] ومن أسلوب الفنان كانوفا[٦٦]، وجاء طلاؤها وزخارفها على نمط يُشعر الرائي بأنها ملاء ليلية تضاء كما تضاء قاعات الرقص»[٦٧].

وفي شهر فبراير استقل مكسيم وفلوبير المركب الشراعية التي انطلقت بهما على أنغام الناي والدربكة إلى الصعيد. ويذكر مكسيم أن الرحلة كانت تفيض بهجة ومرحا على عكس ما كان يشعر به فلوبير. وبعد أن اتخذا مرقديهما في القارب استسلما لنعاس أقضّت البراغيث معه مضجعيهما، كما يقول فلوبير. وبعد يومين من مسيرتهما هبّت رياح الخماسين فأخذت حبّات الرمال تندسّ بين أسنانهما وتعشّش في عيونهما وتغبّر وجهيهما إلى الحد الذي تعذّر معه تمييز ملامح أحدهما عن الآخر، وأخذت القوارب من حولهما تدور حول نفسها كما غدت الشمس قرصًا ملتهبا. على أن مكسيم قد رسم صورة أشدّ دقة حين قال «إن الغبار قد حجب أشعة الشمس فبدت كالقرص المغبرّ». وهكذا نلمس الفارق لا بين تلقائية التعبير لحظة المشاهدة وبين وصف المشهد بعد فترة من وقوعه فحسب، بل وكذلك بين عاطفتين مختلفتيْ الحساسية والطبع، فعلى حين كان فلوبير أديبا مطبوعا كان مكسيم أديبا دارسا، وبينما حساسية فلوبير هي حساسية الروائي الذي يفيد من الرحلة كي يبعث في أسلوبه الحياة مستغلا الأحداث التي تقع أثناء رحلته في روايته دون أن يسوقها في صورة سردية بحتة، كانت حساسية مكسيم حساسية المخبر الصحفي البارع. فما يكاد يصل إلى قرية الشيخ عبادة [أنتينوبوليس]، التي شيّدها هادريانوس بعد أن أغرق صفيّه أنتينوس نفسه في النيل فنصبه الإمبراطور إلهًا على المدينة وحشدها بالمعابد التي تحرق البخور في ذكراه، حتى يروي لنا مكسيم أن هذه المدينة كانت ما تزال قائمة حتى عشرين سنة قبل وصوله عندما رأى إبراهيم باشا أن يقيم مصنعا لتكرير السكر إلى جوار جزيرة الروضة فهدم المباني الرومانية الجميلة وشيّد من أحجارها مصنعه الدميم. وهبطا أسيوط ملتقى القوافل الوافدة من دارفور التي تصل منهكة إثر الرحلة الشاقة يسوقون العبيد الذين جفّت حلوقهم عطشا، ويتوقفون أياما في الحجر الصحي حيث يقوم النخاسون «الجلابة» بخصيْ الغلمان الزنوج لإعدادهم للخدمة في مخادع الحريم.

وكان محمد على قد أصدر فرمانا عام ١٨٣٤ بطرد العاهرات من العاصمة وتهجيرهن إلى إسنا وقنا وأسوان. وحين وصلا إلى إسنا خطر لهما زيارة كوتشوك هانم [الأميرة الصغيرة]، وهي التي اشتهرت في دنيا الأدب بعد أن روى فلوبير قصتها في يومياته وفي رسالة له إلى صديقه لوي بوييه، كما رواها مكسيم في كتابه «النيل». وكانت كوتشوك هانم من السيدات المرموقات التي يتوق لرؤيتها الرحّالة والسائحون الذين كانوا يسعون إليها لهفين. وهي سورية الأصل وافدة من دمشق، وكانت في مبدأ الأمر عشيقة عباس باشا حين كان محافظا للقاهرة، حتى إذا اكتشف خيانتها له هجرها بعد أن أشبعها ضربا بالسياط، وقيل إن سليمان باشا الفرنساوي قد اواها طرفه حينا إذا صدّقنا ما جاء في قصة «زفيران كاظافان في مصر» لشارل إدمون، غير أن الشيء المؤكد أنها قد نُفيت إلى إسنا بعد أن تولّى عباس باشا حكم مصر. وكانت لياليها في دارها عامرة بالرقص والموسيقى مفتوحة الأبواب لمن يفد إليها من الزوّار الأوربيين الذين لم يبخلوا عليها بالمال الوفير. ويروي فلوبير لحظة وصولهما إلى دارها بعد أن قادتهما إليه وصيفتها «بَمْبه» فوجداها في انتظارهما: «وبين يديها كبش قد طُلِيَ بالحناء الصفراء وعلى فمه كمامة من المخمل الأسود يتبعها

(٦٥) Rococo اتجاه فني شاع في أوروبا خلال الفترة من حوالي ١٧٣٠ إلى حوالي ١٧٨٠ يتميز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المنحنية والمحاكية لأشكال القواقع أو الموحية بأشكال الكهوف والمغارات لاسيما في إنجاز الأثاث والزخرفة المنزلية الداخلية. وهو فن أرستقراطي فيه إفراط في الشغف بالأناقة أسلوبًا وموضوعًا [م.م.م.ث]

(٦٦) Canova أنطونيو كانوڤا (١٧٥٧ - ١٨٢٢) مثّال إيطالي استدعاه نابليون بونابرت إلى باريس هو وغيره ليقيم عددا من المنحوتات والتماثيل، ليثبت أن الإمبراطورية الفرنسية تتسع للفنانين جميعا من كل الأقطار كما كانت الحال في روما القديمة. ويعدّ كانوڤا أهم من عبّر عن الحركة الكلاسيكية المحدثة Neo-classicism [م.م.م.ث]

(٦٧) J.M. Carré: Voyageurs et écrivains Français en Egypte.

أنني سارت كالكلب الأمين. وكانت خارجة لتوها من الحمام بنهدين بارزين، وعلى رأسها طربوش قمته ذهبية مسنّمة تتوسطها زمردة خضراء. وتدلّت خيوط زرّ طربوشها فوق منكبيها العريضين فإذا هي تبدو وكأنها مروحة. وانسدلت على جبينها خصائل من شعرها الأسود المفروق وسط رأسها بينما تدلّت بعض ضفائره على عنقها والبعض الآخر وراء ظهرها، وقد ارتدت سروالا ورديًا فضفاضا يغطي ساقيها إلى قدميها. ويكاد المرء يستشفّ لون جذعها وراء هذا النسيج الشفاف البنفسجي الذي اتّشحت به. وكانت تحمل في إحدى يديها باقة من الزهور الصناعية البيضاء، ويزيّن أحد معصميها صفّان متداخلان من الأساور الذهبية، كما تدلّى من عنقها عقد من صفوف ثلاثة من الخرزات الذهبية الكبيرة، وتحلّت أذنها بقرط على شكل قرص ذهبي تحيط بحافاته حُبيبات من الذهب، وقد وشمت ذراعها الأيمن بوشم أزرق. استقبلتنا واقفة على أعلى الدرج في كبرياء الملكات لولا ما تفيض به من حنان دافق، وبدت وسط زرقة السماء الصافية المحيطة بالشمس وقد مالت إلى الغروب مكتنزة ناهدة الثديين المكوّرين تكويرة تفاحتين، بعينين سوداوين نجلاوين وحاجبين داكنين. وحين بلغنا الطابق الأول عطّرت أكفّنا بماء الورد بينما كان فمها يفوح برائحة زكية. واستدرنا إلى اليسار عند نهاية الدرج لنلج حجرة مربّعة مطلية بطلاء أبيض حيث وجدنا أريكتين ونافذتين تطلّ إحداهما على الجبل والأخرى على المدينة. وكانت كوتشوك هانم امرأة فارعة الطول لطيفة القسمات، أقل من المصريات سمرة، كلما مالت يمنة أو يسرة بدت منها تثنّيات جسدها تتموّج تموّج التلال البرونزية. وحين سألتنا إن كنا نبغي الترويح عن أنفسنا بادر ماكس معربا عن بغيته في الترويح عن نفسه بالانفراد بها، فهبطا إلى الطابق الأرضي صوب غرفة بها عنجريب تعلوه حشيّة، ثم أخذتُ دوري بعده... وعندما حان موعد الرقص طلع علينا موسيقيان: طفل وشيخ يغطي عينه اليسرى بخرقة وأخذا يعزفان على ربابتين. والربابة نوع من الكمان المستدير القاعدة ذي ساق معدنية ترتكز على الركْبة، وهي ذات وترين من شعر الخيل غير أن عنقها طويل إذا قيس إلى سائرها، وليس ثمة ما هو أشد نشازا من نغمات هذه الآلة. وكان الموسيقيان لا يكفّان عن العزف إلا إذا نهرتهما كوتشوك هانم التي ما تلبث أن تشرع هي وزميلتها بمبه في رقص بداني وقد دسّت ثدييها العاريين بين طيّات صدريتها وشدّت وسطها بحزام بنّي مقصّب تتدلّى منه الشرّابات. وكانت وهي ترقص تنهض واقفة على قدم واحدة ثم تبادل بها الأخرى في حركة بارعة ووثبة رشيقة، ما تكاد تثبت قدم على الأرض حتى ترتفع الأخرى أمام الساق الأولى. ولقد سبق لي أن شاهدت مثل هذه الرقصة مصوّرة على الأواني الإغريقية القديمة. وعلى أية حال فإن رقصهما كان دون رقص حسن البلبيسي الراقص المعروف في القاهرة، وليس هذا بغريب فالمثل الدارج يقول إن رقص الجميلات كثيرا ما تنقصه الإجادة. أما ما أذهلني حقا فهو أنه ما كادت كوتشوك هانم تخلع ثيابها لأداء رقصتها حتى انبرى بعض الحاضرين يلفّون طيّات عمامتي الموسيقيين حول عيونهم كي لا يقع بصرهما عليها عارية استمساكا بذيل الحياء الهارب من عالم لا مكان له فيه. وأخذت كوتشوك هانم الدربكّة وأودعتها في حجرها تضرب عليها بيديها، وأقبل الجميع على العرق المقدّم إليهم منا يحتسونه. وسرعان ما هبّت كوتشوك هانم ناهضة وخطفت طربوشي ووضعته فوق رأسها بعد أن أثار منظر رأسينا الحليقين ضحكاتها، ثم انخرطت في رقصة «النحلة» المثيرة التي لم تبلغ منا موضع الإعجاب. ولقد قبلت كوتشوك هانم على مضض مبيتنا عندها إذ كانت تحسب حساب اللصوص الطامعين دائما فيما تمتلكه الأجانب. وكان ثمة حراس أو إن شئت فسمّهم قوّادين، كانوا قد أسلموا أنفسهم

إلى النعاس على الرغم من عصا كوتشوك هانم التي كانت تتناوبهم بها ضربا. وقد أمضيت الليل معها فتناجينا كثيرا متضاغطين بالأيدي حين كانت تتعذر بيننا لغة الكلام. وكم حنوت عليها فدثرتها بمعطفي ساعة ينتابها السعال.. وبعد أن أنهكتنا المتعة استلقت نائمة بين أحضاني وقد أسندت رأسها على ذراعي واشتبكت أصابعها بأصابعي، غير أني لم أستسلم مثلها للنوم إلا بعد فترة طويلة شُغلت فيها بالتطلع إلى هذا الوجه الصبوح وهو يغطّ في نومه والشخير يخرج مع أنفاسها في الفينة بعد الفينة. وكم راودني ما وقع لهولوفرنيس وهو بين أحضان جوديث في ليلته الأخيرة حين انتهزت فرصة نومه فحزّت عنقه لتقدّمها إلى قومها من بني إسرائيل. كان ليلتي حلم يقظة عميقا طويلا شاقا بلا نهاية، كنت خلاله أُنعم النظر في جمالها الأنثوي وأستعيد صور رقصها وصوت غنائها الذي لم ألتقط منه لفظا ولا ظفرت له بمعنى حتى أخرجتني إلى الطريق حاجة لا تقاوم إلى التبول فقضيتها تحت زرقة سماء متألقة بالنجوم. وحين أشرق علينا الصباح ودّعتها وداعا تشوبه اللوعة. إن غرور الرجل لا يبلغ مداه حقا إلا إذا أحس أن الفراق قد خلّف وراءه أطيب الذكريات وأن شريكته لن تزال عالقة الذهن به تفكر فيه أكثر مما تفكر في غيره وأنه سيظل في وجدانها حيّا»(٦٧).

ولا ريب أن كوتشوك هانم كانت «النموذج الأصلي» الذي شكّل فلوبير على غراره الشخوص النسائية الشرقية في روايته مثل سالامبو وسالومي بشبقها العارم ورقّتها الآسرة. فلقد أثارت المرأة الشرقية تأملات فلوبير بنفسها الوادعة ووجدانها القانع، وبما أتاحته له من أن يغرق في أحلامه وأوهامه وهو إلى جوارها مضطجع، فهي في كنهها أنثى لا ينقطع عطاؤها وإن لم تفصح بالحديث عمّا في نفسها. ويجعل إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» من علاقة فلوبير بكوتشوك هانم نموذجا للعلاقة بين الغرب والشرق فيقول: «هي دائما علاقة القوي المسيطر بالضعيف المغلوب على أمره وفقًا للمفهوم السائد بين الأوروبيين خلال القرن التاسع عشر، وهي علاقة سيد بمسُود ليست ثمة مساواة بينهما، فقد أشاع فلوبير في أوروبا بعد لقائه بالغانية المصرية نموذجا صارخا لامرأة شرقية لم يتح لها التعبير عن مشاعرها أو الإفصاح عن شخصيتها أو التحدث عن ماضيها وحاضرها، بل إن فلوبير هو الذي تحدث عنها من موقع السيطرة والهيمنة بوصفه رجلا أوروبيا ميسور الحال. ولم يكن مركز القوة الذي استمتع به فلوبير إزاء كوتشوك هانم مجرد لحظات عابرة بل كان تعبيرا عن المفهوم الشائع في علاقة القوة النسبية بين الغرب والشرق، وعن الأسلوب الذي يتناول به كلّ غربي كل ما هو شرقي»(٦٨).

E. Said: Orientalism (٦٨)

أقلع فلوبير ومكسيم برفقة ريح طيبة موائمة حتى بلغا وادي حلفا، ومن هناك استهلاّ زيارة معابد النوبة بالتوقف عند معبد أبو سمبل الذي غطّت الرمال مدخله، فعكفا بمعاونة الملاّحين على إزاحتها حتى كشفا وجه تمثال رمسيس إلى أسفل ذقنه كي يستطيع مكسيم التقاط بعض الصور الفوتوغرافية، ولم يتركا معبداً إلا زاراه حتى بلغا أسوان ومنها واصلا رحلتيهما إلى إدفو التي سجل فلوبير في يومياته: «أن معبدها كان مَبْولةً عامة لسكان القرية جميعا»(٦٧).

وفي إسنا التقى فلوبير من جديد بكوتشوك هانم، وروي أنه وجدها منهكة إثر مرض ألمّ بها، وبالرغم من ذلك أدّت رقصتها أمامه. غير أن هذه الزيارة قد خلّفت في نفس فلوبير «حزنا بلا حدود» وقد أدرك «أنه لن يراها مرة أخرى، وشيئا فشيئا ستتلاشى قسماتها من ذاكرته».

وكتب مكسيم في «ذكريات أدبية» معلّقا على زيارة طيبة أن فلوبير قد وقف مذهولا أمام روعة

معابد الأقصر والكرنك والمقابر ذات التصاوير الجدارية ومعابد مدينة هابو والرامسيوم، غير أنه يعود فيسجّل بمذكراته أن فلوبير لم يكن يتدفق حماسة مثله، بل كان ساكنا منكفئا على نفسه تبدو له المعابد دائما متماثلة والمناظر متراصفة والمساجد متشابهة، وأنهما ما كادا يصلان إلى معبد فيله حتى أوى فلوبير إلى ركن ظليل بأحد أبهاء المعبد لمطالعة إحدى الروايات. ثم لا يلبث مكسيم بعد ظهور رواية «سالامبو» لفلوبير أن يبدي دهشته من قدرة الأخير على تسجيل تفاصيل انطباعات الرحلة التي كان يبدو عليه أنه يضيق بها، ويعدّ ذلك ظاهرة فريدة. فيصف فلوبير بأنه «على غرار بلزاك، لا يرى شيئا ولكنه يتذكّر كل شيء».

وفي هذا الاعتراف دليل على أن نوبات الاكتئاب التي كانت تصيب فلوبير بين آونة وأخرى، وحنينه الجارف إلى الوطن، وضيقه بقياس المعابد بشريط القياس، وبَرَمه بمحاولات التصوير الفوتوغرافي قد ضلّلت مكسيم. وفي الحق إن رسائل فلوبير ويومياته لا تخلو من وصف لهذه الآثار وللطبيعة المصرية من حولها التي كان لا يعنيه منها إلا أن يثبت ما قرّ في خلده عنها فيقول على سبيل المثال: «ينبسط السهل الفسيح خلف الأقصر في اتجاه الكرنك وكأنه المحيط، على حين يسطع «بيت فرنسا» [الذي أهداه محمد على لعلماء الآثار المصرية] ببياضه تحت ضوء القمر مثل قمصاننا النوبية . . . هذا الضوء المنساب الذي ينفذ إلى أعماق الخليقة حيث نواة الكون. الطقس دافئ والسماء تتألق بالنجوم التي تبدو الليلة وكأنها أهلّة أو حبّات عقود من الماس تناثرت هنا وهناك. ألا ما أفقرها لغة تلك التي تشبّه النجوم بالماس!».

وحين يصف معبد الأقصر يقول: «ما أشبه فضلات الطير التي تلطّخ المباني في مصر بالطحالب التي تغشّي مباني أوروبا. فهذه وتلك مظهر لاحتجاج الطبيعة على ما يشيّده الإنسان من مبان». وحين يعرض فلوبير للمسلّة التي تقوم الآن في باريس وحيدة بينما كانت من قبل قائمة أمام البوابة اليمنى للمعبد يقول: «ما أشدّه أسىً ذلك الذي تعانيه المسلة وهي فريدة هنا في ميدان الكونكورد نائية عن منبتها وموطنها، فكم تحنّ إلى نيلها. تُرى ماذا يجول في خلدها وهي تنظر إلى العربات تروح وتغدو بين يديها بدلا من تلك العجلات الفرعونية التي كانت تمضي تحت قدميها في الأزمان الغابرة بعد أن ظلت ثلاث آلاف من السنين تقوم إلى جوار زميلتها؟». ويعبّر مكسيم عن نفس المعنى في كتابه «النيل» بقوله: «وتبقى مسلة الأقصر وحيدة تحت الشمس الحارقة تتوق إلى أختها الغائبة».

وأغلب الظن أن مثل هذه التعقيبات هي التي أوحت لتيوفيل جوتييه أن ينظم قصيدة «الحنين بين مسلّتين» التي سنعرض لها بعد قليل.

وخلال رحلة العودة التقط مكسيم معظم صور المعابد، فكان أول تسجيل فوتوغرافي للآثار المصرية قبل أن تُزاح عنها الرمال فيما بعد خلال القرن التاسع عشر. ويعترف فلوبير: «بأن تلك اللقطات تنتظم مجموعة من الصور المتخيّرة، وقد استحق مكسيم على إعدادها وسام جوقة الشرف، ومن يدري، فلعلّه كان يمضي في هذا السبيل على نهج أقربائه إذ كان خاله زوجا لإبنة شمبوليون».

وعن الأقصر يروي مكسيم في كتابه «النيل» كيف يُعلّق التجار الذين يطفّفون الكيل والميزان من آذانهم فيحاولون بينا يثنون الوقوف على أطراف أصابع أقدامهم لتخفيف آلامهم المبرّحة. ويؤمن مكسيم بجدوى هذه العقوبة فيما لو استعارها الغربيون من الشرقيين الذين تبدو أساليبهم أحيانا أشدّ حكمة من أساليب أهل أوروبا. ويسجّل مكسيم تفاصيل هذه الواقعة حين يحكم

القاضي على تاجر بأن يُعرض على باب دكانه عبرة للجماهير، فيقوده شرطيان إلى مكانه من السوق، ويوقفانه فوق قالبي طوب وبعد أن يربطا إحدى أذنيه في الجدار يسحبان القالبين من تحت قدميه ثم يجلسان إلى جواره يدخّنان النرجيلة حتى يحولا بينه وبين أن يهبّ أحد لمساعدته.

ويسوق مكسيم الحوار الذي كان كثيرا ما يدور بين الشرطي والمذنب حيث يفيض الشرطي في سبّ التاجر الذي يشكو للشرطي عذابه ويقسم له على براءته، ويستنجد بمروءته كي يخفّف عنه ما يثقل عليه من ألم لم يعد يقوى على تحمله؛ ويتوسّل إليه أن يضع ولو قالبا تحت قدميه. غير أن الشرطي يفصح عن شماتته به ويتمنى لو تطول أذنه حتى تبلغ الأرض فتشهد يوم الحساب على غشه. وأخيرا يلجأ التاجر المعذّب إلى رشوة يغري بها الحارس، لكن الحارس لا يلين قلبه بالقليل من القروش حتى إذا ما علا التاجر بما يوازي ما يطلب نهض الشرطي ليتسلّم ما عُرض عليه ويضع تحت قدميْ التاجر القالبين ليخفّف بذلك عنه بعض ما يكابد. ولكن ما إن يلمح الشرطي أحد البكوات أو الباشوات قادما حتى يسرع بسحب القالبين، ويظل المسكين معلّقا حتى تختفي الشخصية ذات الشأن من أمامهما.

ويعتقد مكسيم أنه على الرغم من وحشية الجزاء إلا أنه عقاب جدير بالتطبيق على فرّاني فرنسا فأثره أوقع من القوانين الفرنسية المطبّقة. ثم يستطرد ليقول إنه لو قُدّر له أن يرأس شرطة باريس، لأمر بين آن وآخر بتطبيق هذه العقوبة دون مبالاة بصياح المحتجّين. والغريب أن فرّاني باريس لم يكتووا أبدا بنار هذا العقاب على يديْ مكسيم دوكان حين أصبحت شرطة باريس تأتمر بأوامره.

وكان مما رآه فلوبير غريبا في الفن المصري تلك الصور الجدارية بمقابر الأشراف التي تسجّل مشاهد الحياة اليومية في مجالات الزراعة والتجارة والموسيقى والرقص، على أنه نحا نحوا شاذا في تفسيرها بما أضفاه من الغزل المكشوف على تصاوير المجتمع العائلي التي تصوّر في الحقيقة ما بين الرجال والنساء من ودّ وألفة وهم ملتفون حول موائد الطعام؛ فأسبغ على حركة الألسنة بالكلام وعلى المداعبات البريئة إيحاءات جنسية بذيئة نابعة من عشقة المنهوم للإباحية على العكس مما قصده الفنان المصري، ورمي عازفات القيثار البريئات بثيابهن الشّفافة الجميلة بالفسق والخلاعة إشباعا لنهمه الشخصي بالجنس؛ مؤمنا أن الصور الماجنة كانت سابقة في الظهور على العصر الذي عاش فيه بآلاف السنين، حتى لقد ذكّرته على حد قوله بتصاوير الفنان الفرنسي أشيل ديفريا عن بيوت الدعارة المنتشرة في باريس عام ١٨٢٩، وإذا هو يكتب إلى صديقه بوييه معلّقا: «تحدوني هذه التصاوير إلى الاعتقاد بأنها تكاد تكون معاصرة لنا، وبأن [العازل المطّاط] كان شائع الاستعمال حتى في عهد سيزوستريس [سنوسرت]!»، على حين لم تكن هؤلاء الفتيات اللاتي وصمهن بأنهن «بغايا» إلا مجموعات من الجواري والراقصات وحاملات القرابين. وقد وقع فلوبير في هذا الخطأ الفادح لأنه لم يتعمق صور هؤلاء الفتيات فيدرسها دراسة دقيقة، كما أنه قد غاب عنه أن الإلهات كن يُصوَّرن بدورهن في ثياب شفّافة كان مقصودا أن تكشف تفاصيل أجسادهن اللاتي كانت النظرة إليها تحمل معنى التقديس والتنزيه. ولا شك في أنه قد شاهد الإلهة حتحور برداء شفاف يكشف عن أجزاء جسمها في المجموعة النحتية المعروفة باسم ثالوث الملك منكاورع من الأسرة الرابعة، كما لا شك في أنه شاهد أيضا عري عورة الإله «منْ» إله الإخصاب والإكثار مع مدى ما يحظى به من التبجيل والتقديس. وأغلب الظن أن فلوبير لم يقع في هذا الخطأ عن نية حسنة بل كان يتبع سنّته في رؤية الانحلال حيث لا يوجد وتجميع المشاهد الإباحية التي تثير الاستنكار، فإذا لم يجدها في الواقع اختلقها وأبدعها بخياله الرهيب. والأمر الشديد الغرابة هو أن البحث الدقيق لم يكشف حتى

اليوم عن وجود تلك الصورة التي وصفها فلوبير تفصيلا لصديقه. ونستطيع الجزم بأنه لا أثر لها في أية مقبرة فرعونية، وأن كل ما كتبه فلوبير عنها ليست إلا أوهام فنان متيم بالعهر والعاهرات على حد اعترافه الشخصي كما قدمت، تخيلها بعينيه الزائغتين ثم خطها وهو في غيبوبة إثر سقوطه في دن من النبيذ الرديء، أو تعرضه لنوبة هلوسة بعد أن أفرط في شد أنفاس قاصمة من الدخان الأزرق.

وكم دهش فلوبير حين رأى في سراديب تلك المقابر أسراً معها أطفالها العراة ودواجنهم، وقد اتخذ بعضهم من أخشاب التوابيت المنقوشة أبوابا لمآواهم. ومع أن فلوبير قد خال أن معبد الكرنك «ليس إلا مجموعة من الأعمدة والتماثيل لا نظام لها» إلا أنه على هذا كان يعده أجمل المباني وأعظمها. ولقد حزن الحزن كله وهو يغادره، وكم سادن نفسه عن مصدر هذا الحزن الذي أحسه. وحين نظر إلى السماء خيل إليه أن نجومها تزيد على نجوم فرنسا حجما، وكتب لصديقه لوي بوييه قائلا: «قضيت الليل عند أقدام تمثالي ممنون. آلا ما أجمل وجه ذلك الوغد العجوز الذي تكاثرت النقوش على جسده، فهذه النقوش وعليها فضلات الطير هما الدليل الوحيد على نبض هذه الأطلال بالحياة. فلا تنبت على أشد تلك الأحجار تآكلا أية عشبة خضراء إذ أنها مهترئة لا تكاد تمس حتى تتفتت متساقطة كما يحدث عند مس المومياوات العتيقة فلا يبقى لها أثر... وما أكثر ما تصادفك مسلة شاهقة مستقيمة تكسوها طبقة بيضاء من روث الصقور والحدآت يزداد سمكها كلما هبطت صوب القاعدة. وهي في تصوري أثر فني لافت للنظر، بل إنني أكتشف له رمزية غريبة تشير إلى أن ربة الطبيعة قد غضبت على آثار مصر التي ترفض أحجارها مد الطحالب بالغذاء فسلطت عليها الحدآت لتلطخ بزبلها بعض مجدها القديم».

ولقد أمضى فلوبير ومكسيم في رحلتهما من قنا إلى القصير والعودة أياما تسعة صادفا خلالها حرا لافحا وطقسا خماسينيا منهكا، ونضب منهما الماء مما أثار برم فلوبير فإذا هو يغاضب رفيق رحلته. على أن فلوبير ما كاد يدرك ميناء القصير حتى رمى بنفسه إلى البحر من شدة القيظ وهو يقول: «ما أمتع ما أحسست به حين أصبحت في أحضان الماء فاسترخيت وكأني أرقد فوق آلاف النهود الرجراجة التي تدغدغ جسدي». واستغرقت رحلتهما إلى الصعيد ثلاثة أشهر كانت لمكسيم وليمة حافلة التقط لها العديد من الصور الفوتوغرافية، كما كتب فلوبير إلى صديقه بوييه فيما بعد من استنبول يقول: «كم أتحرق شوقا إلى العودة إلى مصر فأبحر في النيل إلى إسنا حتى ألتقي بكوتشوك هانم، فلازلت أذكر الليلة التي قضيتها بين أحضانها، فهي من الليالي التي لا تُنسى، استمتعت بها حتى الثمالة».

غير أن الصديقين ما لبثا بعد رحلة الصعيد أن انفصمت عرى الرابطة بينهما، فكتب فلوبير إلى لويز كوليه بعد عودتهما إلى فرنسا معقبا على كتاب «النيل» الذي كان مكسيم قد بدأ بنشره تباعا في مجلته التي يصدرها «ريفو ده باري»: «بدأ صاحبنا ماكس نشر كتاب رحلته «النيل» على غرار «الراين» لفكتور هيجو. وما أشد عجبي لما ينطوي عليه من تفاهة صيغت بأسلوب فيه من السطحية ما يجعله أسوأ من روايته الأخيرة، فلقد اختفى المضمون في ثنايا سرده لتلك التفاصيل التي رآها والتي تصف الطبيعة التي شاهدها. وأنت يا من قرأت مذكراتي ستروعك هذه الحقيقة. ترى إلى أية هاوية انحدر مكسيم؟».

وكانت لويز كوليه قد قرأت بالفعل مذكرات فلوبير كما قرأت قصيدة نظمها لوي بوييه عن كوتشوك هانم استوحاها من رسالة فلوبير إليه فصوّرها عند رحيل فلوبير «حزينة حزن أرملة»، فكتبت بدورها غاضبة إلى فلوبير معربة عن غيرتها من الغانية المصرية. وأجابها فلوبير قائلا: «لقد ألهمتني يا ربّة الفن - بما خلّفته مذكرات رحلتي في نفسك - بتأملات عجيبة نفصح عما يجيش في قلب الرجل والمرأة، وفي يقيني أنهما ليسا متشابهين مهما قيل في ذلك. أما عن كوتشوك هانم فليهدأ بالك ولتصوّبي آرائك عن الشرق. فإني واثق أن العاطفة لم تجد سبيلها إلى قلبها، بل إني أشك في أنها كانت صادقة الحس بالمتعة الجنسية، فلقد كانت تنظر إلينا نظرتها إلى الأجانب السذّج الذين يجودون بسخاء. هذا كل ما أراه. أما ما سجّله بوييه في قصيدته عنها فهو ليس إلا شعرًا فيه حظ من الإبداع ولا مكان فيه للحقيقة، فالمرأة الشرقية خالية القلب لا فرق عندها بين رجل وآخر، ولا همّ لها إلا نرجيلة تدخّنها وحمام تختلف إليه وكحل تكحل به عينيها وقهوة تحتسيها. أما عن إحساسها بالمتعة الجسدية فهذا أمر تافه بالنسبة إليها، وأكاد أعزو هذا إلى ختانها في سن مبكرة. أما ما تقولينه من أن انتشار البق في فراشها يهوّن من قدرها في نظرك، فعندي أنه أشدّ ما يجذبني إليها، فما أشدّ شغفي بأن أشم رائحة هذا البق مختلطة بما يفوح من جلدها من عطر الصندل. فإني اشتاق دوما إلى أن أحس بعضا من مرارة في كل شيء، فكم أحب أن أرى مَنْ يسخر مني مع انتصاري، وكم أحب أيضا أن استشعر اليأس في غمرة حماستي. وإذا عدنا للحديث إلى كوتشوك هانم فإني أراني وإياك أكثر ما نكون تفكيرا فيها على حين أني وإياك لا نخطر لها على بال. وما أكثر ما يسبح خيالنا حول جمالها على حين أن خيالها لا يذكر شيئا عن ذلك السائح الفاتن الذي كان له الشرف في أن يعتلي أريكتها. إن من طبيعة الرحلات أن تضفي على الإنسان شيئا من الدّعة والتواضع، ولهذا كم يحسّ الرحّالة بضآلته في خضم هذا الكون الفسيح».

ونحن تنتابنا الحيرة حين نطالع هذه الآراء ونضاهيها بانطباعاته عندما خلّف كوتشوك هانم فيقول: «إن غرور الرجل لا يبلغ مداه حقا إلا إذا أحس أن الفراق قد خلّف وراءه أطيب الذكريات، وأن شريكته لا تزال عالقة الذهن به تفكر فيه أكثر مما تفكر في غيره، وأنه سيظل في وجدانها حيًا». تُرى هل كتب فلوبير هذه الكلمات المُرّة وهو في مركبه في النيل عقب ليلته التي قضاها في إسنا أم كتبها بعد عام أو أكثر من وصوله إلى فرنسا حين أعاد تدوين مذكراته؟ فليس بين يومياته التي سجلها خلال رحلته النيلية ما يقفنا على هذا الانطباع بل نراه يقول: «ما أشرق علينا الصباح حتى ودّعتها وداعا تشوبه اللوعة». وهكذا يبين لنا أن ما أضافه فلوبير إلى مذكراته بعد عودته إلى فرنسا استجابة لأسئلة لويز كوليه المكلومة في كبريائها هو من الواقعية الحقة، ولا غرو فقد كان فلوبير وقتذاك قد قطع شوطا كبيرا في قصته الواقعية «مدام بوفاري»، بعد أن خلّصته الرحلة إلى مصر من رومانسيته المبكرة ودفعت به نحو هذا الاتجاه، وإن لم تخلّصه الخلاص كله بدليل أن الصّدى الرومانسي لرحلته إلى مصر ظل يتردّد في سائر كتاباته اللاحقة. فمن المعروف أن فقرات من مذكرات فلوبير في مصر لها وشائج قريبة من مثيلاتها في الطبعة الأخيرة من روايته «تجربة القديس أنطوان» (١٨٧٤)، حيث نستمع إلى ملكة سبأ وهي تغري القديس قائلة «لأرقصنّ لك رقصة النحلة». وفي روايته الفلسطينية «هيروديَاس» يصف سالومي بأنها «ترقص رقص نوبيات الشلال، عيناها مُطبقتان وجذعها يتأرجح وبطنها تموج ونهداها يهتزان على حين بقي وجهها جامدا لا انفعالات به وما توقّفت قدماها عن الحركة»، وفي روايته القرطاجية «سالامبو» (١٨٦٢) نشهد الكثير من وصفه لمعابد طيبة.

على أن إدوارد سعيد يذهب مذهبا آخر في تحليل كتابات فلوبير عن الشرق فيعدّها :
«محاولات لتشكيل عالم خيالي بديل عن عالم الواقع الغربي ، إذ يلجأ فلوبير إلى الألوان الرائعة الفائقة الجمال وإلى المناظر المثيرة في مقابل اللون الرمادي السائد في مشاهد الريف الفرنسي ومناظره الرتيبة المملة ، ويتحدث عن كل ما هو غامض ساحر بدلا مما هو مألوف . ومن ثم كانت رواياته عن الشرق ثمرات مبتكرة لقراءاته المستفيضة في المصادر الغربية عن الديانات والحروب والشعائر والمجتمعات الشرقية أكثر مما هي مستقاة من الواقع الفعلي . كما تكشف كل رواياته حول الشرق عن نزعته نحو الهروب إلى أحلام اليقظة الجنسية حيث تتوق شخصياته إلى ما تفتقده في حياتها البورجوازية المملّة القلقة من عناصر شرقية كالحريم والأميرات والجواري والراقصات والغلمان يحاول من خلالها الجمع بين فكرة الشرق وفكرة حرية الفسق والعربدة . فالشرق عنده وعند غيره مكان يستطيع المرء فيه إشباع شهواته حيث يعجز عن مثلها في أوروبا . ولا شك أنه كان ميالا إلى الوقوع على كل ما هو شاذ ، وهذا ما تجلى في جمعه بين المبالغة في البهيمية التي تصل إلى حد يثير الامتعاض وبين الرهافة الفكرية المسرفة بالمثل ، أي الجمع بين الأضداد ، وهو الطابع الذي أخذ مع الزمن يمثل عنصرا جوهريا في قصص فلوبير المحتشدة بالمتناقضات ونماذج اللبس وازدواج المعاني »(٦٨) .

وإذا تأملنا النتيجة التي انتهى إليها كل من مكسيم دوكان وفلوبير من رحلتيهما يمكن القول بأن مكسيم قد عاد إلى باريس ممتلئ الوفاض بالملاحظات والصور الفوتوغرافية التي سرعان ما أفاد منها ، فنشر موسوعته الحافلة «مصر والنوبة وفلسطين وسوريا »(٦٩) : «رسوم فوتوغرافية التقطت سنوات ١٨٤٩ ، ١٨٥٠ ، ١٨٥١ مصحوبة بنص شارح ومسبوقة بمقدمة ، وتضم مائة وخمسين لوحة فوتوغرافية» ، وتعدّ أولى النماذج المبكرة للكتب التي تجمع بين الصورة الفوتوغرافية والكلمة المطبوعة . ونال دوكان بفضلها وسام جوقة الشرف . وقد لاقت هذه الصور الملتقطة في مصر نجاحا منقطع النظير ، غير أن فلوبير ما لبث أن تناول مقدمة دوكان بالنقد ذاهبا إلى : «أنه لا يكاد يحصي فيها ثلاث صفحات يمكن عدّها لمكسيم دوكان ، فكلها منقولة عن شمبوليون ولبسيوس ، كما أن الكتاب نفسه قد أُعدّ في عجلة وأُنفق على إخراجه في بذخ . » .

(٦٩) Maxime du Camp: Egypte, Nubie et Syrie. Gide et Baudry, 1852.

وحين يظفر مكسيم بوسام جوقة الشرف يجدها فلوبير فرصة للسخرية منه والتهكم على مواهب مكسيم في الدعاية لنفسه فيقول : «أخيرا ظفر الفتى دوكان بوسام جوقة الشرف . لعمري إن هذا الحدث سيثلج صدره . ما أعجب الزمن الذي نعيش فيه الآن ! نضع الأوسمة على صدور المصورين الفوتوغرافيين على حين نعاقب الشعراء بالنفي إلى الخارج [يقصد نفي ڤيكتور هيجو أيام نابليون الثالث] . إن كل ما يعنيه مكسيم هو بلوغ الشهرة بأي ثمن حتى دفعه طموحه إلى التعلق بأي شيء يستعين به للوصول إلى مراده . سواء كان هذا الشيء وساما أو امرأة أو فناً أو حذاء!» .

هذا ما كان من أمر مكسيم . أما ما كان من أمر فلوبير فقد انتهى به المطاف إلى أن يعكف على محراب الفن جاعلا هدفه الفن للفن ، بعد أن اتخذ الرفيقان طريقين مختلفين . وكانت مصر لهما مفترق الطرق ، فيها شاء القدر أن ينفصل أحدهما عن الآخر . ولقد سمعنا عن فلوبير أنه في أخريات أيامه لم يكن يدور بخلده شيء غير ذكرياته عن مصر ، فكتب إلى كارولين ابنة شقيقته قبل موته ببضعة أيام في عام ١٨٨٠ يقول : «لقد تمكنني وأنا في أيامي الأخيرة شوق عارم إلى آفاق فسيحة تطربني فيها ذؤابة نخلة تتأرجح تحت سماء صافية زرقاء ، ويشجيني فيها طير يضرب بمنقاره على قمة مئذنة تستطيل في شموخ وكبرياء»(٦٧) .

الحالم
المفتون بمصر



تيوفيل جوتييه

كان تيوفيل جوتييه صديقا لجيرارده نرڤال وجوستاف فلوبير ومكسيم دوكان كما كان مثلهم عاشقا لمصر. وقد بدأ حياته مصورا ثم ما لبث أن جذبه إليه الأدب صحفيا وناقدا وروائيا، يترك الرومانسية ويناصر مذهب الفن للفن مبشرا بالپارناسية، وكان سحر الشرق يشده إليه بسطوع شمسه وبريق أزيائه واختلاف أجناسه، إذ كان شديد الولع بكل ما هو غريب تنتظمه سنة ثانية. وكان حلمه أن يحيا على ضفاف البوسفور أو على شاطئ النيل، أما ما كان يربطه بباريس فهو انصرافه إلى النقد الفني والمسرحي. ولم يُتح له أن يرى مصر إلا قبل وفاته بثلاث سنوات، عام ١٨٦٩ حين دُعي ضمن مَن دُعوا لزيارتها مع الإمبراطورة أوجيني، إذ كان مراسلا للجريدة الرسمية، إليه وصف أحداث احتفالات افتتاح قناة السويس في البلد الذي طالما عاش فيه بفكره وخياله من خلال قراءاته لكتابات أصدقائه من الأدباء والأثريين والفنانين. وكان جوتييه قد زار الشرق قبل ذلك مرتين حين أوفده الملك لوي فيليب إلى الجزائر مرة ثم إلى تركيا مرة أخرى، بل إنه رحل بعد ذلك إلى إسپانيا حيث شدته الأندلس إلى العالم الإسلامي.

كتب تيوفيل رسالة إلى جيرارده نرڤال عام ١٨٤٣ يقول فيها: «ليس من الضروري أن ينتمي المرء إلى الوطن الذي به وُلد، ومن ثم فعلينا أن نسعى دائما نحو وطننا الحقيقي الذي ننتمي إليه بأرواحنا عبر كل المعوقات. فلامارتين وألفرد ده ڤيني ينتميان إلى الإنجليز المعاصرين، وڤيكتور هيجو هو أحد فرسان شارلمان أيام أمجاد إسپانيا العظمى إبان احتلالها للأراضي الواطئة، وديكان [المصور] تشده أجواء تركيا الآسيوية، وماريلا [المصور] عربي صميم، ودلاكروا [المصور] مراكشي وأنت ألماني، وأنا تركي من أتراك مصر لا أتراك القسطنطينية». ولقد ظهر كتابه «الشرق»(٧٠) بعد وفاته حين جمع ناشره انطباعات رحلته المتأخرة إلى مصر وبعض مقالاته عن كتاب «النيل» لمكسيم دوكان. وفي هذا الكتاب نستجلي الصورة الأثيرة لمصر، تلك الصورة التي ابتدعها جوتييه ونمّاها بتطلعاته ورؤاه وأحلامه التي لازمته طويلا قبل أن يزور مصر فغاص في متاهات الماضي العريق حتى كتب يقول: «لقد خيّل إليّ أني عشت ردحا من الزمن في الشرق، وأنني عندما كنت أرتدي قفطانا وطربوشا خلال الحفلات التنكرية إنما كنت أعود إلى ثيابي الحقيقية. وما أكثر ما كنت أتعجب من نفسي حين لا أحسن فهم العربية فكنت أناجي ذاتي أني لابد قد أُنسيتها. وفي إسپانيا كان كل ما يتصل بالأندلسيين يشدني، وكأنما أنا مُسلم من المسلمين أنحاز إلى صفهم ضد المسيحيين».

L'Orient (٧٠)

وكانت مصر مصدر فيض غزير لإنتاج جوتييه الروائي سواء مصر الفرعونية أو الإسلامية ، تصوّر لنا ذلك رواياته مثل «أمسية كليوباترة » (١٨٣٨) التي آثر فيها اختيار الصيغة الرومانسية للقائد الروماني الذي انتهى به الأمر أن وقع في غرام كليوباترة فغدا بذلك أسيرا لمصر لا آسرا لها. وعلى الرغم من أن جوتييه قد قرأ رسائل شمبوليون التي كتبها عن مصر والنوبة ، كما تصفّح لوحات كتاب «وصف مصر » إلا أن توثيقه الإيجبتولوجي كان واهيا لا دقة فيه ويشيع فيه الخيال ، فضلا عن تردّيه في أخطاء تاريخية وهفوات سيكولوجية . فقد زعم أن كليوباترة لا تعرف العلامات الهيروغليفية على حين أنها كانت دون شك تتكلم لغة المصريين الدارجة ، هذا إلى أن بلوتارخوس قد ذكر أنها تجيد اللغات اليونانية والسورية والعبرية ، وقد صوّرها جوتييه كذلك مبغضة لمصر الفرعونية بَرِمةً بحياتها فيها ، وهذا لا يمتّ إلى الحقيقة بسبب . على أن أسلوبه جاء رومانسيا خالصا ثريًا بألوانه في وصفه للطبيعة وسحر الإبحار في النيل وروعة غروب الشمس على ضفّته . لم يكن جوتييه قد بلغ بعدُ الرّصانة والدقة فيما ذهب إليه من تأويلات فنية حين ألّف هذه الرواية ، وكان عليه أن يحثّ الخطى طويلا قبل أن يصل إلى محراب الفن للفن وعقيدة البارناسيين الموضوعية .

وتنتمي قصته «قدم المومياء » (١٨٣٨ ـ ١٨٤٠) إلى الحقبة نفسها التي كتب فيها «أمسية كليوباترة» . وقد التقط فكرتها من رحلة ڤيڤان دينون في مصر العليا والسفلى التي عثر فيها كما قدّمتُ على «قدم مومياء رقيقه لفتاة في مقتبل العمر لا شك أنها لأميرة صغيرة لم تحف قدماها من عناء السير ولم تحزّ فيها خيوط نعل خشن . . . وقد ظفرت من نظرتي إلى هذه القدم بما يتوق إليه رجل حين يظفر بامرأة ، ولقد خيِّل إليّ أني قد بادلت الغرام خلسة فتاة فرعونية» . وما هو بالعسير علينا أن نكتشف أن جوتييه قد نهل الكثير مما كتبه دينون مع شيء من التعديل والإضافة وجزالة الأسلوب ورقة التصوير مثل قوله في وصف تلك القدم : « لم تطأ قدمها أرضا قط ، ولم تلمس إلا أرقّ الحصير من أعواد النيل وأملس السجاد من جلد النمور » .

وفي عام ١٨٥١ نشر جوتييه قصيدته «حنين بين مسلّتين » . ولا جدال أيضا أنه استوحى ما سبق أن سجّله صديقاه فلوبير في مذكراته ومكسيم دوكان في كتابه « النيل » عن مسلّتي الأقصر وباريس ، والقصيدة مترعة بالشوق الرومانسي والرغبة العارمة في الاغتراب . وبحساسيته المرهفة ونزعته الرومانسية الشفّافة نسج أنشودتين حزينتين على لسانيْ نُصبين ثمينين من أشمخ الآثار المصرية ، أحدهما المسلة المصرية المقامة وسط ميدان الكونكورد بباريس والأخرى شقيقتها التي ما تزال قائمة في العراء أمام مدخل معبد الأقصر . فتمضي المسلة الأولى تئن في مهجرها وهي توازن بين المناخ القارص لسماء باريس وبين الدفء الممتع المحرّك للعواطف في أحضان وادي النيل ، وتندب حظها السيء الذي كان سببا في نقلها إلى هذا المناخ البارد الذي يفتقر إلى روحانية ذلك الفنان الذي سوّاها منذ خمسة آلاف سنة . فقد كانت تعيش مُحتفًى بها في بيئتها محاطة بأهلها وذويها وبمن يقدّسونها فإذا هي تنزح إلى طقس قارص بين قوم لا يأبهون بها ، وينظر إليها المارة نظرة عابرة ، ويتطلعون إليها وكأنها من غرائب البيئات النائية . وما فطنوا إلى قدرها حق قدرها إلا بعد سنين وسنين تزوّدوا فيها بالثقافة والمعرفة . وإغراقا في الشاعرية ينتهزها جوتييه فرصة آسية ليربط بين إقامة المسلة المنفيّة في هذا الموضع وبين إقامة المقصلة التي أطاحت بعنق لويس السادس عشر في هذا الموضع نفسه من قبل ، ويتخيّلها تُفصح عن الظلم الذي لحقها بعد ماض

حافل بالأمجاد وقد أصبحت تحطّ عليها الآن في غربتها بغاث الطير وهي التي تعوّدت من قبل على ملمس أجنحة طيور إيبيس الوردية والصقور الذهبية المخالب . وتمضي المسلة في حنينها إلى موطنها تتغنّى نادبة منفاها شاكية ما تلقى من سوء المعاملة . وقد حاولت أن أنظم هاتين الأنشودتين نظما عربيا فيما يلي :

«كم يقسو عليّ الملل في هذا الميدان الموحش
أنا المسلّة المنتزعة من جذورها
يرتعد جبيني الذي لوّحه الصدأ
وأخذ يتعاوره الجليد والصقيع والرذاذ والمطر .

* * *

وفي هذا الجو الذي لا تُشرق فيه الزرقة قط
تشحب رأسي الضامرة المدبّبة
التي صبغتها بالحمرة مواقد السماء النارية
ويُثقلها الحنين الجارف للوطن

* * *

ليتني أعود ثانية لبلادي
وأنتصب من جديد إلى جانب شقيقتي الوردية اللون
على مقربة من تمثالَيْ ممنون العملاقين
الصارميْ الوجه أمام بوابات الأقصر

* * *

فأخترق قبة السماء الزرقاء
بقمّتي الهرمية القرمزية
بينا أُلقي ظلّي على الرمال
مسجّلة عليها خُطى الشمس .

* * *

أي رمسيس
لقد اقتلعوا الكتلة الشامخة
التي انحنت الأبدية أمامها ذات يوم
وكأنها ليست غير نبتة تُجتث
وأقاموا نُصبا يزدان به ميدان في باريس .
وحارسا عملاقا من الجرانيت
يشمخ بين كنيسة المادلين ، ذلك المعبد الكلاسيكي الزائف

ومبنى الجمعية الوطنية التشريعية
لتظل ساهرة غير ناسية مرتكبي هذه الجريمة الرهيبة في حقها .

* * *

لقد ذبحوا سرّتي العريق بمقصلة لويس السادس عشر
وبقيت هنا أثرا فاقد الدلالة
مجتثا من أرض حفظت أسراري
أخفتها خلف ستار النسيان نحوا من خمسة آلاف من الأعوام .

* * *

وطلعتي التي لم يكن يحطّ عليها فيما سلف غير طير إيبيس الوردي
والصقور ذات الريش الأبيض والمخالب الذهبية
تلطّخها الآن بغاث الطير في غبر اكثرات .

* * *

ونهر السين الضامر المجرى
والذي تصبّ فيه فضلات الدُّور يدنّس بقاذورات المدينة قدميّ
وكانتا من قبل في مواسم الفيضانات تُقبّلان نهر النيل إله جميع الأنهار .

* * *

ذلك النيل العملاق ذو اللحية البيضاء
المعتمر بزهور اللوتس وقصبات الغاب
يصبّ من جرّته المائلة
التماسيح وكأنها صغار السمك .

* * *

أواه . ما أقبح الهياكل العظمية بعد مائة عام
سيستحيل إليها يوما هذا الشعب المجنون الذي لا يقدّر الأسلاف
والذي يرقد بعد موته دونما أكفان
في توابيت يُحكم غلقها بالمسامير .

* * *

أيها الثرى المقدس ذو النقوش الهيروغليفية
يا من تُضمر الأسرار الكهنوتية
حيث تشحذ آباء الهول مخالبها
على قواعد التماثيل العملاقة .

* * *

أيها الثرى المقدس
حيث تسمع رنين القبو الخالي تحت قدميك
وحيث يحتضن الباز عشه
إني أبكيك يا مصري الطاعنة في السن
أبكيك بدموع من حبات الجرانيت » .

* * *

ثم يتحول جوتييه إلى مسلة الأقصر فيُجري على لسانها صورا مما تلقّفته ذاكرته من رسائل نرفال ومن مناقشاته مع مكسيم دوكان وفلوبير ، لكنها لا تتغنى كزميلتها بالحنين إلى الوطن ودفء مناخه وثراء ألوانه بل تناجي نفسها قائلة :

«على باب هذا القصر الكبير المهجور
أسهر حارسا وحيدا
في العزلة الأبدية
أمام الهول الأكبر .

* * *

وفي الأفق الذي لا تحده حدود
تنبسط الصحراء تحت الشمس المضنية
عقيمة خرساء أبدا
وكأنها تنزع عنها كفنها الذي علّته صفْرة الزمن .

* * *

وثمة فوق الأرض الجرداء سماء
هي الأخرى صحراء تتشح بالزرقة
لا تطفو فوقها غمامة واحدة
بل تنداح صافية صفاء لا هدأة فيه .

* * *

ومياه النيل الساكنة سكون الموت
تكتسي بغشاء من رصاص يلمع
وأحيانا يتموج سطحها بحركة فرس النهر السارب
تحت ضوء نهار كامد يسقط كدفقة من رصاص .

* * *

بينا ترقد التماسيح الضارية
فوق رمال الجزر النارية

وقد التهبت جلودها أو كادت
وانطلقت في نحيب محموم .

* * *

وطائر إيبيس قائم على ساقه النحيلة
ساكنا بلا حراك غارسا منقاره تحت إبطه
كأنما يفكّ طلاسم الخاتم المقدس للإله تحوت
المنقوش فوق أحد النُّصب

* * *

والضبع يقهقه وابن آوى يموء
والباز الجائع يصيء
محلّقًا في الجو وكأنه يرسم دوائر
فيبدو كالشّوْكة السوداء وسط السماء الصافية .

* * *

وعلى هذه الأصوات الصادرة من العزلة
تطغي تثاؤبات آباء الهول
التي أنهكتها الوضعة الساكنة
التي اتخذتها منذ آلاف السنين .

* * *

أنت أيها الملل
النابع من انعكاسات الرمل البيضاء
ومن الشمس التي لا تكفّ عن البريق
لا يشبهك ملل آخر لأنك أنت السأم الذي يغشى الشرق كله .

* * *

فأنت الذي كنت تدفع الملوك في عليائهم
حين يقعون مهزومين في قلاعهم
فيصيحون قائلين : « الرحمة بنا » ،
وأنت الذي تطغي عليّ بثقلك كله .

* * *

وهنا لا تهبّ الريح أبدا
كي تجفف عَبرة تسّاقط من السموات الجافة
ويتكئ الزمن المنهك مضطجعا
علي قصور شامخة صماء .

* * *

ليس ثمة حدث ما يطرأ
ليزعج وجه الأبدية الذي لا يتغير
ففي هذا العالم الذي يتبدّل فيه كل شيء
تبقى مصر متربّعة على عرش السكون .

* * *

وحين يطوّقني الملل بنوباته
لا أجد من يصاحبني من العشّاق والأصدقاء
سوي الفلاحين والمومياوات
المعاصرين لعهد رمسيس

* * *

ولا يتطلّع بصري إلا إلى عمود متداع
أو تمثال فقد ملامحه
أو قوارب ضخمة ذات أشرعة بيضاء
تهبط مع النيل أو تصعد معه .

* * *

ليتني كنت إلى جوار شقيقتي
المنتصبة في أحد ميادين باريس
إذن لكان في قُربها مني
إيناسٌ لروحي .

* * *

ولالتقيت هناك بذلك الشعب النابض بالحيوية
العاكف على تأمل نقوشها
متطلّعا إلى ما سُجّل عليها من كتابات سرّية
لا يفسّرها الفكر إلا من خلال الأحلام

* * *

ولرأيت النافورات المتجاورة
وهي تقذف على رخامها الجرانيتي
رذاذها المتغيّر الألوان
فتغدو المسلة قرمزية وكأنها تستردّ صباها .

* * *

لقد انحدرتُ من عروق أسوان الصخرية الوردية
مثلما انحدرتُ أنا

إلا أنني ما زلت أنتصب في موقعي العتيق .
وبينا هي هناك تدبّ فيها الحياة بالتفات المعجبين حولها ،
إذا أنا هنا لا حياة لي .

* * *

وإذ كان ذكر مصر الفرعونية وقتذاك يجري على كل لسان ، فلا تكفّ الصحف والمجلات عن الحديث عن الدراسات والأبحاث التي أسفرت عنها اكتشافات شمبوليون ، فضلا عن ظهور كتاب بريس دافن عن الآثار المصرية عام ١٨٤٧ وكذلك مؤلفات ولكنسون وروسيلليني ولبسيوس ونجاح حفائر ماريت في سقارة . فقد هيأ ذلك كله مناخا ملائما يؤلف في ظله جوتييه قصة تاريخية تجري أحداثها في مصر القديمة . وقد ارتأى في نوفمبر عام ١٨٥٢ إثر عودته من رحله إلى إستنبول كتابة رواية فرعونية توراتية في آن معا يربط فيها بين مغامرة سفر الخروج وبين قصة تقع أحداثها في بلاط طيبة . وقد شجّعه على كتابتها صديقه الروائي الشهير إرنست فيدو الذي كان قد فرغ من نشر مجلد ضخم من كتابه الغزير بالمعارف المأخوذة عن العديد من المراجع والذي لم يتم منه سوى الجزء الخاص بالمصريين والآشوريين والهنود عن «تاريخ ممارسة الأعراف الجنائزية»[٧١] . وقام بريس دافن برسم لوحاته ، فكان مرجعا أساسيا من مراجع علم المصريات لجوتييه . ولكي يؤلف فيدو هذا الكتاب استكمل مجموعته من الرسوم المطبوعة بطريقة الحفر ومكتبته الأركيولوجية الزاخرة التي تضم إلى جوار هيرودوت وديودور كتاب وصف مصر ومؤلفات ڤيڤان دينون وشمبوليون وولكنسون وبلزوني وروسيلليني ولبسيوس وبريس دافن وپاسالاكوا ومكسيم دوكان ، ووضع فيدو مكتبته العامرة لأمر جوتييه الذي أهدى هو الآخر قصة «المومياء» إلى صديقه اعترافا بفضله قائلا : «على إثر خُطاك تجوّلتُ في المعابد والقصور والمقابر في مدينة الأحياء ومدينة الموتى . لقد أزحت من أمام عيني حجاب إيزيس الغامض وبعثت الحياة في حضارة عظيمة ولّت . التاريخ من لدنك والقصة من عندي ، ولم يكن عليّ إلا أن أجمع الجواهر الثمينة التي وضعتها بين يدي بأسلوبي الذي كان أشبه بالملاط لقطع الفسيفساء» .

وقد لقيت هذه القصة هجوما لاذعا من بعض النقاد فاتّهموا جوتييه بقصوره عن الخيال وأنه لم يعط جديدا من عنده إذ كان قصير النفس محدود الخيال . غير أن جوتييه لم يكن له أن يبتدع تاريخا جديدا ويزيّف الرّبط بين الأحداث ، فقصته المومياء لم تكن رواية بالمعنى الحق أو محاولة لسرد سلسلة من المغامرات . ولقد تجلّت حنكة جوتييه وخياله في مقدرته الفذّة على بعث الحياة فيما بين يديه من وثائق وبثّ الحركة في الرسوم المطبوعة وإسباغ نهج عام على هذا كله بأسلوبه الفريد ، فرسم لمصر صورة ممتعة دون أن يهمل الدقّة الواجبة للوقائع التاريخية والأركيولوجية والطوبوغرافية ، وهو ما فعله أيضا جوستاف فلوبير في روايته القرطاجية «سالامبو» . والحق إن جوتييه قد أمدّنا بأوصاف رائعة للحياة المصرية تعدّ تفسيرات فنية من الطراز الأول قصد أن يبعد فيها كل البعد عن التخيّلات الرومانسية والاستطرادات الأدبية التي اتصف بها أسلوبه في مرحلته الأدبية المبكرة .

وليست الفصول الثمانية الأولى في جوهرها إلا تتابعا للوحات مرسومة وأوصاف دقيقة غزيرة تستعرض أمام عيوننا المظاهر الأساسية للحياة في مدينة طيبة بما فيها دار ثاأوزيريس[٧٢] ابنة كبير

(٧١) Ernst Feydeau: **Histoire des usages Funèbres et des Sépultures chez les peuples anciens.**

(٧٢) Thaoser ثاأوزيريس أي المنتسبة إلى أوزيريس ، وكان شمبوليون في كتابه (رسائل من مصر والنوبة قد ميّز على الباب الرئيس لإحدى مقابر وادي الملوك اسم ملكة تدعى ثاأوزيريس .

الكهنة ، وعبور نهر النيل ، والصورة الجامعة لمدينة طيبة ، وقصر فرعون ؛ ودار پويري[٧٣] ، ومنزل القائد أحمس ، وموسم الحصاد . ويتوالى الوصف حتى منتصف الكتاب دون أن يتخلل ذلك حدث ما حتى دون أن تتبين الخطوط الأولى للرواية . ويقع فرعون في غرام تا أوزيريس التي تعشق هي الأخرى پويري اليهودي . ثم ما ينبث المؤلف أن يعجل في الفصول الستة التالية ويربط بين ما سبق وبين قصة خروج اليهود من مصر راجعًا في ذلك إلى سفر الخروج في العهد القديم من الكتاب المقدس . وبذلك يضم التوارة إلى الصور الإيقونوغرافية التي استمد منها القسم الأول من القصة . غير أنه رأى أن النص الديني لا يُغني غناء اللوحات الفرعونية المرسومة وأنه أقل ثراء في التفصيلات المثيرة للخيال فيختتم القصة عَجلاً وتتوه معالمها كما تاهت معالم فرعون حين ابتلعه اليم . والحق إن مشاهد الحياة الطيبية التي قدّمها جوتييه ليست إلا نظرات أدبية للأوصاف الأركيولوجية التي أخذها عن فيدو وپاسالاكوا[٧٤] وولكنسون ، أو هي في تعبير جوتييه نفسه «لوحات مرسومة بالقلم» تكشف عن النقوش الغائرة والصور الجدارية المستنسخة التي وقع عليها بصره في مؤلفات شمپوليون وبلزوني وپريس داڤن . فالمؤلف يستلهم تارة نصًا وتارة أخرى رسمًا ، وأحيانا كليهما معا ، وحين يكتشف تناقضا بين الاثنين يركن إلى الرسم وحده . والرواية في عمومها قصة تثير الخيال وتسجّل صورا حيّة تصويرا دقيقا ، ولا تتركنا لحظة ننسى أن جوتييه قبل أن يكون كاتبا كان مصوّرا يمتطي أجنحة الخيال ليمعن إلى ما هو أبعد مدًى من النص أو النقش المرسوم . ومع التزامه الدقة المتناهية في رسم تفاصيل لوحاته إلا أنه برع في إشاعة الأضواء بين جنباتها وإحاطتها بظلة من الخيال الشاعر خلاّق . فليس ثمة حتى الآن مَن أمدّنا برؤية خلاّبة تفوق رؤية تيوفيل جوتييه لوادي الملوك الذي لم تطؤه قدماه . أما ما يعيبونه عليه من تقيّده بما شاهده في صور المقابر والقصور ومناظر الحياة اليومية ، هذا الذي يعيبونه عليه إن هو إلا اعتراف بما كان يتصف به من أمانة تاريخية ، وهو ما يزيد من القيمة الأركيولوجية لروايته .

Pinti (٧٣)

Passalacqua (٧٤)

ولكي يصل المغامرة الغرامية بسفر الخروج اختار أن يكون بطل روايته «پويري» عبرانيا من عصر موسى مما جعل بناء القصة واهيا فبدا ما فيها من افتعال . . ففي الفصول الأخيرة يكون جوتييه قد انتهى من الاعتماد على وثائقه المصرية فيتجه إلى سفر الخروج ليعيد كتابته ويبنيه بناء دراميا ليس فيه ظل من الصور الأدبية المترعة بالخيال الجذاب . وعلى أية حال ليس هذا مجال الحديث عن هذا القسم المعزو إلى التوراة ، وهو القسم الذي جاء واهي الربط بالأحداث الفرعونية إذ يفيض بعرض الصور أكثر مما يسوق من أحداث درامية ، كما يُعوز المشاهد المتلاحقة شيء من التنسيق . ومع ذلك فلقد بقي أثر قصة المومياء دون أن يذهب هباء منثورا .

لقد جاءت قصة سفر الخروج التي أراد المؤلف أن يجعل منها عنصرا أساسيا مُقْحمة عَجلة ، بينما جاء القسم الرصين من الرواية في الرحلة التاريخية عبر طيبة على كلا ضفتي النيل . فلم تكن قصة الغرام إلا ذريعة يتذرّع بها للعبور من ضفة إلى أخرى ؛ ذلك أن الفرعون حين أقبل في موكب النصر إلى قصره بمدينة هابو وفوجئ بنبأ اختفاء محبوبته تاأوزيريس هُرع إلى ترك قصره وهجر جواريه واجتاز النيل من الغرب إلى الشرق ليعيش في قصر الكرنك في عزلة عن الناس . وقد نهج جوتييه هذا النهج ظانا أن معابد الكرنك والأقصر والقرنة ومدينة هابو كانت قصورا لسكنى الأسرة المالكة . ولعل الذي جرّه إلى ذلك هي الفكرة الخاطئة التي ساقها شمپوليون في كتابه «رسالة من مصر والنوبة» .

وعلى أية حال فالقارئ لقصة المومياء يلمس جهدا خارقا للمؤلف بذله بالتزامه الموضوعية والدقة التاريخية والكشف عن الوثائق الأركيولوجية المعاصرة له ، كما يلمس رصانة الأسلوب وتألقه . ومع ذلك فإن خيال المؤلف الذي برع في بعث الحياة في وثيقة من الوثائق أو بثّ الحركة في إفريز من النقش الغائر أو إضفاء الألوان على السماء والجبال ونهر النيل لم يبلغ الأعماق من نفوسنا . فعلى الرغم من جهده الجدير بالتقدير فإن جزءا من التاريخ ظل مبهما دونه . على أنه سرعان ما تتوارى هذه الهنات كلها عندما يلج جوتييه عالم الأساطير العربية ، فلقد تمازجت رومانسيته الكامنة في يسر وسلاسة بالخيال الذي تفيض به الحكايات العربية وأحداث مصر الإسلامية كما سنرى . وكانت أولى أعماله المستوحاة من التاريخ العربي تتفق زمنا وروايته « قدم المومياء» . وهي قصة **«ألف ليلة وليلتان»** التي ظهرت عام ١٨٥٧ على الرغم من أنه ألفها عام ١٨٤٢ .

وقد أطلق جان ماري كاريه العنان لخياله ليصف كيف مهّد تيوفيل بخياله لوثاب الفرصة المواتية لتأليف هذه القصة قائلا : «يخيّل إليّ أن تيوفيل قد أمضى الليلة التي سجّل فيها قصته «ألف ليلة وليلتان » في غيبوبة كالغيبوبة التي تغشى متعاطي الأفيون أو مدخّن الحشيش ، وأنه كان قابعا في داره المتواضعة بباريس أمام موقد تتأرجح ناره فيضفي هذا كله على الجو غشاوة أخرى تمعن له في الاسترسال في تخيّلاته الغيبية وهو يعبث بأطراف أصابع قدميه المندسّة في مركوبه المراكشي الفضفاض عبث المخدورين ، وقد استقر بصره مشدوها على اللوحة الجامعة التي أبدعها جملة من مشاهير المصورين المعاصرين يحكون فيها القاهرة بمشاهدها الآسرة التي كم جذبت إليها تيوفيل واستحوذت عليه بحبها وشاقته بمعالمها . وإذا به - وهو على تلك الحال غارق في تأملاته وهواجسه - يحس كأن طارقا يطرق بابه ، ويتخيل بين يديه عبدا حبشيا يقوم على خدمته . وتختلط عليه تسميته إياه فتحشد له أوهامه أسماء شتى أوروبية مرة وعربية أخرى فإذا هو يجمع بين هذه الأسماء كلها ويدعوه «أدولفو فرانشسكو برجيلا عبد الله بن محمود » ، كما يجمع له بين دينين فيجعله مسلما وهو يفتح الباب ، ويجعله نصرانيا حينا آخر . ويسترسل تيوفيل في خياله فيتوهّم أنه أمر خادمه بفتح الباب وأن خادمه قد وقف بين يديه يستأذن لفتاتين شرقيتين فارعتين جسيلتين قد أرسلتا ضفائر شعرهما على أكتافهما وغرقتا في أثواب مزركشة وتحلّتا بأجمل الحليّ التي يزيّن بعضها العنق ، والتي يتدلى بعضها على الصدر ، والتي تملأ المعصمين إلى المرفقين . وما إن وقع نظره عليهما حتى حسبهما عالمتين من عوالم القاهرة المغنيات الراقصات ، ولكن سرعان ما انعكس الخيال في رأس تيوفيل وأبى عليه إلا أن يعرّفنا بهما على صورة أخرى استقرت في ذهنه من إحساسه بمطالعاته في قصص ألف ليلة وليلة ، فإذا هو يجعل أولى الفتاتين شهرزاد نفسها وثانيتهما شقيقتها دنيازاد . ويأبى خيال تيوفيل إلا أن يعلل لنا لم كان سعي شهرزاد وأختها إليه فيجري على لسان شهرزاد قولها : «جئت أنعي ما تورط فيه جالان [مترجم كتاب ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية] مخدوعا إذ جعل السلطان شهريار يعفو عني بعد ما انتهت الليالي الألف بين يديه يستمع ويشبع نهمه . وفي الحق أن السلطان لم تنته بانتهاء الألف ليلة ملذاته وشهواته بل هو لا يزال شبقا إلى مزيد ، فهل لك يا تيو أن تُسعفني بقصة أُمتّع بها السلطان بعد أن جفّ نبع خيالي لأمدّ في حياتي وأجد فرصة أطول استسمحه فيها فيعفو عني ولا يأمر بشطر عنقي؟» .

في إثر مثل هذا الخيال استطاع تيوفيل أن يؤلف قصة «ألف ليلة وليلتان» كي تنجو شهرزاد برقبتها من بطش شهريار. فيحكي أن فتى يقال له محمد بن أحمد كان كل همّه أن تقع غانية في حبّه ويقع في حبها. ويأبى القدر إلا أن يحقق له أمنيته، فإذا هو في جولة له إلى مسجد السلطان حسن يقع بصره على هودج فاخر قد أسدلت عليه الستائر وقد أخذ النسيم ينفحها يمنة ويسرة حتى أزاحها عن مكانها مما ترك له فرجة يلمح من خلالها فتاة رائعة الحسن قد استندت إلى وسائد من الحرير المطرّز تبيّن فيها فتاة أحلامه المرجوّة فغشيه من الهوى ما غشيه. وهذه الفرصة الأولى تتبعها فرصة ثانية فإذا هو وإياها يلتقيان في حانوت لعطار اسمه بدر الدين. وهنا يعلم أنها الأميرة عائشة ابنة الخليفة ويرى بُعد ما بينها وبينه، والهوى حين يباعد ما بين المحبّين على أي لون يكون هذا البُعد يؤجّج ونهمهما بغير حدود.

وفي ليلة من الليالي وبينما هو غارق في نظم شعره يلهمه إياه حبه وهواه إذا ليلى جارية الأميرة تدخل عليه فزعة هلعة، ويسألها عن سرّ مجيئها أولا ثم عن سرّ فزعها ثانيا، فتحكي له أن السلطان قد أمر بموتها جزاء لها على ما مهّدت به لنور محل عشيقة السلطان لتخونه، وها هم أولاء حرس السلطان يطاردونها ليقضوا فيها ما أمر السلطان به، ويجدها محمد بن أحمد فرصة فيرحّب بها ويأويها إلى كنفه عارضا عليها حمايته وعونه.

ثم لا يلبث الحظ أن يبتسم له فيهيئ له لقاء آخر بالأميرة عائشة في حانوت العطار بدر الدين، وهنا يجرؤ على أن يحدّثها ويتوسل إليها أن تلقاه ليلا بين المقابر. وتستجيب الأميرة لتوسّلاته فتلقاه حيث أراد، يقودها إلى ذلك المكان عبد زنجي أخرس. ويلقاها الفتى غير محجّبة تكشف عن نضرة وجهها وتألّق جبينها وإشراق عينيها ونهود ثدييها وجاذبية تفوق بها حوريات السماء الرابعة.

ويتشجع محمد بن أحمد فيشير إلى قصيدته التي صاغها في هواها، ثم يتلوها بين يديها دون أن يلقي بالا للجناحين اللذين بدت فيهما المحبوبة فجأة وكأنها فراشة جميلة. وكان هذا مما أغضب الأميرة عليه وظنته مما يسيء إلى عزّتها، فانعطفت عنه تخاله شاعرا كالشعراء لا يعنيه غير شعره، وانصرفت عنه في مهابة وجلال يشوبهما إحساس بخيبة أملها، ولم يعد محمد بن أحمد يسمع بعد ذلك عنها شيئا. وبينا هو على هذا الحال يتحسّر ألما ويشكو همّه كانت ليلى إلى جانبه تحاول الترفيه عنه مواسية إياه بأغانيها وموسيقاها. ويأسر الصنيع الفتى فإذا هو يطبع قبلة على جبينها عرفاناً بجميلها. وذات ليلة بينا هو يمعن النظر في ليلى يكتشف شبها كبيرا بينها وبين عائشة، وفيما هو في دهشته إذ يرى إشراقة تضيء وجه ليلى كما يرى جناحين نابتين على جانبيها وإذا هو بين يدي عائشة معشوقته التي ظل ينشدها، وإذا هي تقول له: «إني لست الأميرة عائشة ولا الجارية ليلى وإنما أنا بدر البدور أردت أن أختبر ما عندك، وها أنذا أراك تؤثر الجارية على الأميرة بعد ما بدا لك منها من وفاء وعطف. وهذا ما كنت أتوقعه منك، وهكذا سأكون ليلى وفاء للجميع، والجنّة المنشودة لك وحدك».

وفي هذه القصة يقتحم جوتييه مجال الخيال المبدع وتتألق قدرته على إيناع كل زهور الشعر وأحلام الشرق، فتتعانق رومانسيته مع سعف النخيل المعطّر والتوريق المتشابك المعروف عن الزخارف العربية، ويروح يسخر من نفسه التي يتهمها بالكسل فيقول: «لقد اتخذت منذ الصباح الباكر القرار الحاسم بألا أفعل شيئا. ولا أريد أن يصرفني أحد عن تنفيذ هذه المهمة...».

وأحيانا يخشى انصراف القراء عنه فيقول : «أي شهر زاد النعسة احفظ ما أثمنه سلطانك شهريار بجمهور قرائنا . ذلك أننا ما نكاد نتوقف عن التسرية عنه حتى يتوق إلى دق أعناقنا إذا لم يهملنا وينسانا» . ثم تزيد خشيته فيقول : «لا إخال شهريار لو أنه ضاق بهذه القصة إلا وقد أمر بجز رقبة السلطانة المنكودة واستراح منها إلى الأبد» .

وكم أبدع تيوفيل في وصف القاهرة الغارقة في ضوء القمر مستوحيا اللوحة المصورة التي يزين بها مسكنه المتواضع . والحق أنه كان يتقن رسم الصور الجذابة التي يسعفه بها إبداعه والتي نحس فيها تآلفه مع الطابع الشرقي للقصة وهو يتحدث عن : «. . . نسمة الليل الرطبة ، وتوهج السماء بألق يغرق لألاء رداء الجنية ، والقمر الفضي يطل كسلطان عاشق في وجه شحوب المحبين يتطلع عبر سياج مقصورته» .

ولم تلبث قصة «ألف ليلة وليلتان» أن تحولت في العام التالي لظهورها إلى باليه «الجنية» (١٨٤٣) الذي اضطرته حبكته الكوريوجرافية[٧٥] إلى إغفاله الكثير من التفاصيل الرائعة في القصة المكتوبة . وقد أرسل تيوفيل إلى جيرار دي نرفال بعد أسبوع من عرضها تحليلا يشرح فيه جوهر فكرته قائلا : إن الأرض الرمزية التي يمثلها أحمد تمد ذراعيها نحو السماء التي تنظر إليه في حنان بعيني الجنية اللازورديتين ، وكأنما تضيق المادة بثقل قيودها وشوهة أشكالها متطلعة إلى المثالي ، إلى اللامحدود ، إلى الخلود ، على حين تغرق الروح على النقيض في حزنها المجرد تتشوف إلى الأحاسيس والعواطف بل تتوق إلى معاناة العذاب والألم وتشتد حاجتها إلى البذل بعد أن برمت بغياب الجسد :

(٧٥) Choreography اصطلاح استخدم في القرن ١٨ للتعبير عن فن تدوين الرقصات . وينسحب هذا الوصف الآن على المعنى الشامل لأنواع الرقص والباليه تصميما وإخراجا وأداء (م.م.م.ت)

«وسط جدران الجنة يعشش الملل على الدوام ،
حيث الألم فادح واللذة محدودة
فلم يتخيل دانتي أليجييري شيئا داخل الجنة
سوى ملائكة شامخة بيضاء متلفعة بهالات صفراء ،
بينما أحال المسلمون السماء قصرا منيفا ،
غير أنه ينبغي أن تكون شرقي الروح حتى تنجز هذا العمل الفذ .
إن جنتنا في علياء سمائها تتأوه من الملل رغم جمال الفردوس
فما أتعس من قيل لهم إن سعادتهم بلا نهاية .
كم تمنت هذه الجنية لو تذوقت متعنا ومارست عشقنا ،
فتغدو امرأة وتعاني عذاب البشر الفاني .
ألا ما أطول عمر الخلود .
ولكن كيف تقضي دهوره إذا لم نشغلها بالحب ؟
وهكذا أحبت ليلى أحمد ،
فمن ذا الذي يلومها ؟»

إن جوهر هذه القصيدة هو أن أحمد والجنّية اللذين يرمزان إلى المادة والروح وإلى الرغبة والحب يلتقيان في نشوة الحلم ، ذلك أن الأرض هي حلم السماء كما أن السماء هي حلم الأرض .

وما يلبث الموسيقار إرنست ريير أن يلجأ عام ١٨٥٠ إلى تيوفيل كي يستعين بخياله على التقاط شخوص شرقية الطابع تتواءم مع مناخ «سيمفونيته الوصفية » : فيستعيرها تيوفيل من مشاهد باليه «الجنّية » ويطلق عليها اسم «سلام » .

وجوتييه هو أيضا الأديب الفنان الذي كان سندا للإنتاج الفني كله في وقته ، يتلهّف إلى كل لوحة تُرسم عن الشرق ، فما تكاد تُعرض لوحة حتى ينكبّ عليها دارسا ناقدا محلّلا . ولا شك أن إليه يرجع الفضل في تشجيع الكثيرين من الفنانين الذين كان يحتضنهم بروحه الصافية وتعاطفه العميق كما سيتبين لنا بعد .

على أن قدر جوتييه قد حرمه الحركة حين زار القاهرة إثر حادث أحمق شدّ ذراعه إلى جبيرة لفترة طويلة بدت معها رحلته وكأنما آلت إلى الإخفاق . أية خيبة أمل أن يصل مصر التي عكف طويلا على دراستها في الكتب والصور واللوحات المطبوعة والرسوم الفنية والتي تاقت نفسه إلى اكتشافها بكل جوارحه حتى يفيض بقلمه الظامئ إلى وصفها ، فإذا به لا يستطيع بعد وصوله إليها إلا أن يستعيد بخياله صور القاهرة التي طالما طالعها في شبابه وهو بعيد عنها ، ذلك أنه لا يرى من القاهرة التي يقيم فيها إلا ركنا صغيرة تتيحه له شرفة فندق شبرد المطلّة على ميدان حديقة الأزبكية التي قام بتخطيطها مهندس حدائق فرنسي على غرار حدائق مونصو بباريس .

ويمعن القدر في سخريته فإذا هو يضطر إلى التخلّف عن رحلة الصعيد ويكتب إلى ابنته إستيل قائلا : «الليلة استقلّ زملائي الفنانون چيروم وتورنمين وبرشير وغيرهم الباخرة النيلية إلى الصعيد . ولكم تمنّيت اصطحابهم غير أنه كان عليّ أن أحرم نفسي متعة التنقل على ظهور الخيل والحمير والجمال لزيارة الآثار التي تبعد أحيانا عن ضفاف النيل ، إذ رأيت من الحكمة أن أركن إلى الخلود حتى يبرأ ذراعي . ولقد زرت بالأمس بولاق مرفأ القاهرة على النيل وشاهدت القصر الذي أُعدّ لسكنى الإمبراطورة أوچيني [سراي لطف الله] التي ستصل اليوم والذي لم يجتذبني ذوقه برغم ما أنفق عليه من بذخ جنوني» .

ومن شرفة فندق شبرد تطلّع تيوفيل إلى مسيرة الحمير التي كانت تمثل له أكثر الدّواب جاذبية ومودّة وإثارة لحنانه فيقول : «يشاع أن بالقاهرة ما لا يقل عن ثمانين ألف حمار . وأقصد أنهم ثمانين ألف حمار لا ثمانين ألف نسمة . [يستغل الكاتب هنا التقارب الهجائي بين لفظي Ames وAnes] وهي مطايا بالغة الرقة في طواعيتها مرح غريب لا تعرفه حمير فرنسا الجهمة التي يُساء تغذيتها ومعاملتها . وأغلب الظن أن حمير مصر لم تبلغها الأسطورة التي يسخر فيها هوميروس من أچاكس بتشبيهه بالحمار ، غير أنها دون شك ما تزال تذكر أن أحد أسلافها قد حمل على ظهره مريم العذراء أم عيسى تحت شجرة الجميز بالمطرية » . وكم أطال النظر من الشرفة إلى : «الفلاحات وهن ذاهبات آتيات بأثوابهن الطويلة الزرقاء ، زيّهن الوحيد الذي يتأرجح حول أجسادهن الرشيقة وكأنه زي أسطوري استبقينه من أزمان غابرة» .

ولم تفت جوتييه أدق الملاحظات ، ففي الفصل الأخير من كتابه الذي أسماه «مشاهد من شرفة فندق شبرد» لم تقتصر انطباعاته على ما يشاهده من شرفته بل تعدّتها إلى سائر مظاهر

وأجسامهم الفارعة وستراتهم المخملية المطرزة بالقصب، تتطاير أكمامها وهم يعدون أمام مركبات الخيل الإنجليزية والنمسوية الفاخرة التي يتربّع في مقاصيرها الباشوات الأتراك جامعين بين الطربوش الأحمر والردنجوت الأسود » . كما وصف جماعات البدو المتوثّبين في عباءاتهم الصوفية الرمادية متداخلة بين جنود الأرناؤوط بتنوراتهم القصيرة وشواربهم الكثّة وستراتهم الحمراء التي تتدلى من أحزمتها الخناجر مثلما نرى في لوحات المصوّر چيروم . . . وهناك أيضا النوبيون مفتولو العضلات يتبعهم الأحباش الجعدو الشعر المعتمرين بعمامات زرقاء . على أن صورة مصر الخالدة بسكونها الوادع المسالم هي التي تطغى على هذه الشراذم المائجة المتعددّة الأصول العرقية » .

ولم يستطع تيوفيل جوتييه بعد عودته إلى بلاده أن يكفّ عن التفكير في ألوان الجمال الأنثوي الذي يعمر به الشرق والذي لا يتصور أن عينا بشرية قد ارتوت منه ، ويأسف على النساء الشرقيات اللاتي لا تملك تماثيل المرمر ولا اللوحات الزيتية أن تحاكي سحرهن ، ومع ذلك يمضين دون أن يجدن الفنان الذي يخلّدهن في لوحات أو تماثيل تبقى تراثا يثير إعجاب العصور القادمة .

ومما يدعو إلى الأسف أن تيوفيل جوتييه الذي خصّ الجزء الأكبر من جهوده الأدبية والفنية للتعريف بالشرق قد وافته المنية قبل أن يظهر كتابه الذي سجّل فيه انطباعاته عن مصر ، فلم يتح لكتابه أن يرى النور إلا بعد وفاته . على أن جنوح جوتييه إلى الخيال في حديثه عن الشرق هو الذي جعل كتاباته تتميز بذلك المذاق الفريد جاذبية وإنسانية ، هذا إلى أن لمساته التي استقاها من واقع الحياة المصرية قد أثرت لوحاته بأكثر الألوان حنانا ورقة . ولقد كان هو نفسه أول من يسعد بإبداعاته المتّشحة بغلالات من الضبابية ، إذ كانت تلك وسيلته المثلى في الفرار من أعباء مهنته الصحفية المرهقة التي كانت مورد رزقه الوحيد ، فلقد ضاقت موارده عن أن تفي بنفقات القطار والباخرة ليقوم برحلته المنشودة إلى الشرق على حسابه الخاص فقنع بالطواف حول العالم بخياله الخصب داخل جدران حجرته المحدودة . وإذا لم ير البعض أن ما كتبه من مقالات وقصص وروايات وباليهات أعمالا شامخة فإنها والحق يقال رؤى عَجِلة تفيض بالومضات الحانية ثم هي استحثات شجيّ لكل من تحدّثه نفسه بالرحلة إلى الشرق .



مُصنّف الشعوب

الكونت جُوبينُو


وصل الكونت جوبينو إلى ميناء السويس عام ١٨٥٥ وهو في طريقة إلى مقر منصبه الدبلوماسي في طهران ، وأفرد الفصلين الأولين من كتابه «ثلاث سنوات في أسيا»(٧٦) لانطباعاته خلال زيارته القصيرة لمصر . ولم يكن لهذا الرحّالة العالم الفيلسوف الغزير المعارف اللغوية والشرقية منها على وجه الخصوص أن يتوقف عند المظاهر السطحية للأشياء وهو الذي كان قد فرغ لتوه من كتابه «دراسة في التفاوت بين الأجناس البشرية» . لا عجب إذن أن يكون مشدودا إلى الموضوعات الإثنوجرافية والتاريخية ، وسرعان ما تُحلّق به روحه النَّهِفة فوق مشاهد الدلتا حيث : «الجو صحو ومدٌ ، وباقات النخيل تتناوح تحت ضوء شمس الأصيل الغاربة . . والكآبة الخانقة ، والجلال المهيب ، وخفقات المشاعر أمام تدفق النيل وفي أحضان مصر . . . وبين ثنايا ما تنطوي عليه من تاريخ شامخ مذهل لا نعرف منه إلا النذر اليسير» .

Trois Ans en Asie. (٧٦)
Ed. Grasset

ولا يكاد يخفى علينا منحاه في الاختيار ؛ فهو يؤثر العرب والفرس والآسيويين على الإفريقيين الذين يعدّهم في مرتبة أدنى ، وإن تمسا لسبب لا ندريه على أقباط مصر . وتتوهّج حماسة جوبينو في تقريظ جمال المساجد ، وذلك في فترة كانت مصر الفرعونية فيها بعد اكتشافات ليبسيوس وماريت تكاد تحجب مصر الإسلامية عن نظر الرحّالة الأجانب ، بيد أنه ينصح : «ألا يُغَالَى في تأملها أو التنعم في فحص تفاصيلها ، كما يحسن أن تُشَاهَد عن بُعد إذا شئنا أن نستشف جوانب الجمال والكمال في إبداعات الفن الإسلامي .»!

وحين يطل جوبينو على مدينة القاهرة من فوق قلعتها الشامخة ليلقي عليها نظرة فاحصة يقول :

«ينفسح تحت أقدامنا ميدان عريض تتصدّره مدرسة السلطان حسن ، تمتد من ورائها عن يمين وعن يسار المدينة نفسها ، تزرعها الاف الشوارع التي تتوسطها بقع الميادين ؛ وتتجاور فيها المساجد والمباني العالية الضخمة ، وتتوزّع فيها مئات الحدائق ذات الأشجار الكثيفة الظلال . وقد لا تكون القاهرة مدينة تعجّ بأماكن اللهو والمرح أو تبهر المرء بتماثل تخطيط عمائرها ، ومع ذلك فهي مدينة كبيرة فسيحة ، عميقة الأثر بطابعها المتفرّد ، نابضة بالدفء والحياة ، مفعمة بمواطن الجمال . وقد تكون هناك مدائن أخرى أقرب إلى مفهوم الجمال المعماري من القاهرة ، فلسنا نجد هنا تصميما يمضي في خط مستقيم ، ولكن لعل هذا التخطيط نفسه المتميّز بالتحرّر من قيود التماثل هو سرّ جمال المدينة الهادئ في غير سرف ، النبيل في غير ادعاء . على أن القاهرة التي



نراها اليوم ليست تلك القاهرة ابنة العصور العتيقة ، ذلك أن عصورا متعاقبة أضافت إليها الكثير من الأبنية والآثار فاكتملت عبر فترات متباعدة . لكنها على امتداد تاريخها لم تخل قط من معانقة الإيمان والفكر والجسارة والثراء والطاقة المبدعة الخلاّقة . ».

وكانت ذكرى المماليك في ذهنه تطغى على ما عداها : «فقد حققوا الكثير وشيّدوا آثارا راسخة بديعة لا حصر لها . فعالم التوريق المتشابك [الأرابيسك] الذي يغشّي في جلال مباني آسيا كلها لم ينافسهم فيه غير الهنود ، فكلاهما عرف كيف ينحت الرخام والحجر على حين اكتفى مسلمو غرناطة وطليطلة والفرس والأشوريون بالجص المشغول . لقد استطاع عبيد الأمس مع بساطة نشأتهم أن ينقلبوا قادة بعد أن امتشقوا السيوف وباتوا لا تراود عقولهم إلا فكرة واحدة هي أن تتضاءل جميع المنجزات الإسلامية في أنحاء العالم أمام ما يشيّدونه هم من منجزات باستثناء الهند [بطبيعة الحال] . وبالرغم من تنافسهم الدائم لم يغفلوا في غمرة تطاحنهم عن مواصلة إقامة منشآتهم الخصبة . هكذا قام البناء الشامخ لمسجد السلطان حسن الذي شيّده خلال فترة مطالبته بالعرش الخالي متحدّيا غريمه القديم منشئ قلعة الجبل [صلاح الدين] فلم يجد مشقّة في أن ينشئ تحفته المعمارية حصنا على هيئة مسجد لا يقل مناعة عن القلعة المواجهة له» .

ولا يلبث أن يطوف بطرقات القاهرة الضيّقة جاهدا في «تصنيف» أنماط البشر التي يصادفها وفي التمييز بين الملامح الأساسية للأجناس التي تتدافع وتتلاقى أمامه : « الفلاحون الذين تجري في شرايينهم دماء الزنج والعرب ، والبدو الرُّحل قطّاع الطرق ، والجنود الأتراك المغامرون الوافدون من البوسنة وألبانيا الذين لم يتعاطف معهم المصريون لتطاولهم وقحتهم في السلوك والمعاملة» . كان شغله الشاغل وهو يجوب الطرقات التطلّع إلى مختلف السَّحن المتزاحمة من مختلف الجنسيات الوافدة والمقيمة كي يسجّل الفروق الدقيقة في الملامح والألوان . وكانت أمنيته لو توافر له الوقت أن يختلط بالمواطنين الأصليين لينفذ إلى أعماق الحقائق .

وقبل أن يبحر من ميناء السويس إلى الخليج الفارسي متجها إلى الهضبة الإيرانية مهد الجنس الآري الذي هو في رأيه قد أخصب الأجناس الأدنى مرتبة فخلق الحضارة التي تنعم بها ، نراه بالرغم من عدم إحساسه ندما على أنه لم يتعرّف الحضارة المصرية الفرعونية يقصد أبا الهول وأهرام الجيزة ليحيّيهما تحيته الأخيرة . وما كان لنا أن نطلب إليه فوق هذا ، وهو الذي لم تقع عيناه على ما كتبه مارييت عن عظمة الآثار الفرعونية .

الفيلسوف
المتشبث بهيلينيته

إرنسـت ريـنـان



جاء إرنست رينان مصر مرتين : الأولى في عام ١٨٦١ وكان في طريقه إلى بلاد الشام إلا أنه لم يمكث بها إلا أياما قلائل في مدينة الإسكندرية ، وفي الثانية عام ١٨٦٤ جاس أنحاء البلاد من شماليها إلى جنوبيها ودوّن انطباعاته في مقال مشهور نشر بمجلة «العالمين» بباريس يوم أول أبريل عام ١٨٦٥ (٧٧).

(٧٧) E. Renan
L'Ancienne Egypte.
Revue de deux mondes.
1865.

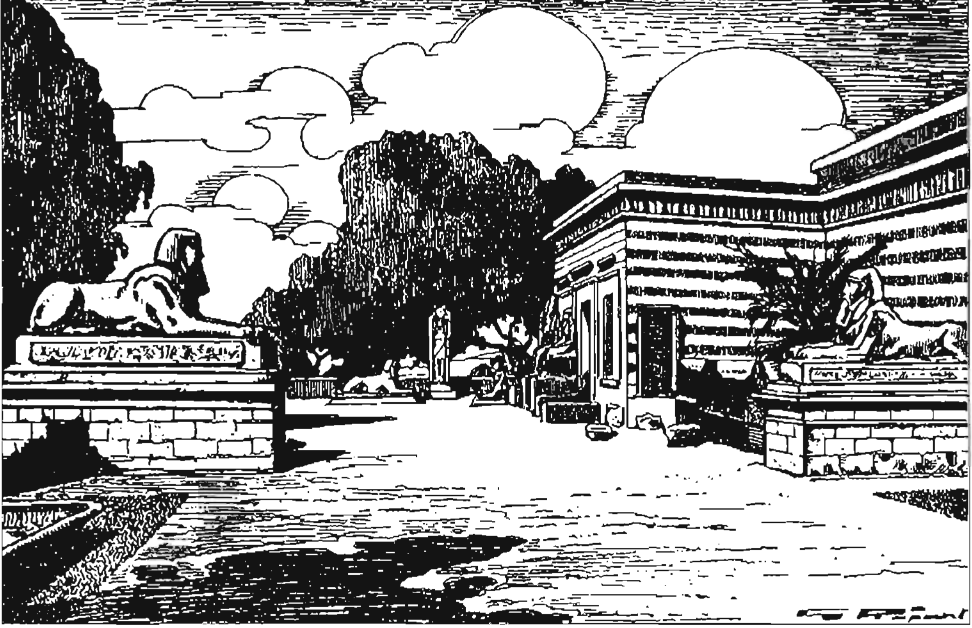
وعلى أية حال فلقد كانت رحلته الثانية أكثر أهمية إذ شاهد فيها الكثير من المناظر الطبيعية ، وخاصة أثناء رحلته إلى أسوان على الباخرة النيلية ضيفا على مارييت باشا عالم الآثار الفرنسي الذي كان مشغولا وقتذاك بحفائره في معبد أبيدوس (لوحة ١٥٤). والحق إن رينان لم يكن يقصد زيارة مصر وحدها بل كان في طريقه إلى دمشق وأنطاكية وسلوقية وأثينا متتبع آثار بولس الرسول في رحلته التبشيرية بهدف وضع المجلد الثالث من كتابه عن تاريخ «أصول المسيحية». ولم يبق في الإسكندرية إلا يوما واحدًا حيث وصفها في خطاب لأحد أصدقائه بأنها : لم تزل كما رآها منذ ثلاث سنين ، دميمة قذره نابية . كما وصف أهلها بالغلظة والتطرّف اللذين ينبوان عن الذوق . ومن الغريب أنه كتب ذلك على الرغم من الحفاوة التي قدّمها له التاجر الفرنسي السكندري الثري براڤيه ، وهو الذي جعل منه ألفونس دوديه نموذجا لشخصية رئيسة في روايته «الثري المحدث»(٧٨) عن واحد من حديثي النعمة الذين عادوا إلى وطنهم فرنسا بعد أن جمعوا الثروات الضخمة في الشرق.

(٧٨) Alfonse Daudet:
le Nabab. Paris 1877.



لوحة (١٥٤) ماريت باشا

وعند وصول رينان إلى القاهرة وجد ماريت في انتظاره وعندها غيّر رأيه ، لا سيما بعد أن مثل بين يدي الخديوي إسماعيل الذي ترك في نفسه أثرا طيبا فوصفه في خطاب إلى أحد أصدقائه بأنه «رجل هادئ لطيف المعشر جم الأدب ينبض بالنوايا الصالحة . ولكن كم أنا مشفق عليه مما سيتحمله من أعباء إزاء حالة بلاده الاجتماعية المتدهورة !». وانتقل بعد ذلك إلى زيارة الآثار المصرية في الجيزة وسقارة كما زار متحف الآثار ببولاق بصحبة ماريت (لوحة ١٥٥). وبإذن من الخديو وبرفقة ماريت قصد صعيد مصر على ظهر باخرة خديوية واستغرقت رحلته أسابيع ثلاثة . على أن الانطباع العام الذي ارتسم في ذهنه هو تلك المناظر البرّية الرملية الجافة وتلك الخضرة التي تغمرها الأتربة ، ولم يكن معجبا إلا بالسماء والنيل



لوحة (١٥٥)
متحف الآثار ببولاق

والآفاق المترامية ، وكان أشدّ المعابد المصرية أثرا في نفسه هو معبد فيله . ويتضح من مقاله الشهير أن زيارته لآثار مصر القديمة بالأقصر وأسوان لم تثر في نفسه ما أثارته آثار اليونان ، بل إن شغفه بالحضارة اليونانية والفن اليوناني قد نما وهو يتأمل الآثار المصرية . فلقد عدّ الفن المصري نقطة انطلاق صوب المعجزة الإغريقية ، مع اعترافه بأنه فن جدير بالتحليل والدراسة لا لذاته وإنما لما قدّم من عناصر جمالية ومعمارية مهّدت للفن الإغريقي . وخلاصة ما رأى في مصر القديمة أنها حضارة قيّدها الاستبداد الديني والسياسي . غير أنه يبدو أنه في حكمه هذا كان متأثرا بما كشفت عنه الحفائر وقتذاك التي لم تكن قد تجاوزت في ذلك الوقت غير الدولة القديمة ، فلم يتهيأ له الاطلاع على ما كشفت عنه الحفائر التي جاءت بعدُ في المرحلة المصرية اللاحقة من اتجاهات ميتافيزيقية ونزعات تصوّفية . وقد حمل رينان بعض الإعجاب بالتصاوير الجدارية في سقاره ، إلا أن أكثر ما شاهده قد أثار في نفسه لونا من الملل . هذا إذا استثنيا فن النحت المصري في الدولة القديمة وخاصة تمثال شيخ البلد الذي وصفه وصفا مسهبا في مقاله بمجلة «العالمين» . ولم يتعرض رينان قط لفن عصر أخناتن ولا لروائع أبيدوس مع أن صديقه ماريت كان يُجري حفائره هناك . ومع ذلك فإنه بنظراته المتأملة في أبي الهول والأهرام قد أخذ يردّ - في نفس المقال - دعوة الوحدانية اليهودية إلى أصول مصرية . ويختم ما كتبه عن مصر بأن أبشع مَن أساؤوا إلى آثار الحضارة المصرية ليسوا هم اللصوص أو الرحّالة الجشعون أو المغرمون باقتناء العاديات بل كانوا حكام الأتراك غير المبالين الذين حاولوا منذ عهد محمد علي أن يطبعوا مصر بطابع الحضارة الحديثة ناسين ماضي مصر الزاخر بالآثار الشامخة متجاهلين سوابقها العريقة في سبيل الحاضر المجلوب والمستقبل المرتقب .



مفكر تشغله
قضية الفلاح

إدموند أبو

ترك لنا إدموند أبو عضو الأكاديمية الفرنسية بعد رحلته إلى مصر رواية «الفلاح» التي نُشرت في مجلة «العالمين» باسم «الفلاح أحمد» (فبراير ـ أبريل ١٨٦٩)[٧٩]. وهذه الرواية ليست أفضل أعمال أبو وليست كذلك رواية متميزة كما لم تكن ذائعة الشهرة ، ولكن ما فيها من أهمية يرجع إلى أنها تزودنا بدراسة وافية عن عادات المصريين وبيئاتهم، وتعرض صورة شاملة لمصر تحت حكم إسماعيل أضفى عليها المؤلف من براعته ومرونته وبهلوانيته ما جعلها شائقة جذابة . فكانت تتخللها لمحات من ذكائه وعلمه الواسع وقدرته الفذة على بث الظلال والأضواء في لوحاته الجامعة . وكان إدموند أبو قصاصا ذا خبرة واسعة بالزراعة وحنكة بشؤون الاقتصاد ، وكذا كان عالما وصحفيا ورحالة وفنانا يحيط علمه بكل شيء ، وينفذ بصره إلى كل شيء ، وينتهي إلى سمعه كل شيء . وكان هذا الكاتب المتخصص بالعلوم الإنسانية والحضارة اليونانية يشعر في أعماق نفسه أنه رجل مال ومزارع كفء . مقتنعا كل الاقتناع بأنه تارك الأدب يوما إلى التجارة ، فلقد كتب في التجارة كما كتب في الأدب . ولذلك كان على كفاية لأن يصوغ رواية «الفلاح» التي هي في آن واحد رواية ثقافية ورواية اجتماعية ورواية خاصة بعالم المال ورواية ذات قضية يدافع فيها مؤلفها عن وجهة نظر خاصة ، وهي كلها عناصر تكشف عن حرصه على أن يكتب لروايته النجاح .

Edmond About: Ahmed **Le Fellah**. Revue de deux mondes. 1869. **Le Fellah (Souveuirs d'Egypte)**. Hachette 1905. (٧٩)

وقد اختارت الحكومة الفرنسية إدموند أبو مبعوثا لها إلى مصر كي ينْهي إليها ليس فقط ما وصل إليه مشروع دلسبس في قناة السويس ، والنظر في شؤون الزراعة بمصر تنميةً وثراءً ، بل كذلك ما يتصل بالإصلاح القضائي ، إذ كان سعيد باشا قد طلب إلى الدول العظمى من قبل إلغاء نظام المحاكم القنصلية وإنشاء محاكم مختلطة بدلا عنها . ولما كانت الحكومة الفرنسية تخشى ضياع مصالحها وامتيازاتها الرأسمالية إذا وافقت على المشروع المقدّم من الخديو رأت أن توفد إلى مصر مبعوثا موثوقا به يرجع إليها بتقرير واف عن مجريات الأمور . وقد حرصت مصر على أن تضم هذا المبعوث إلى جانبها، وكان إسماعيل باشا قد تلقى رسالة من وزير خارجيته نوبار باشا الذي كان يفاوض الفرنسيين في باريس تحمل نبأ مقدم المبعوث الفرنسي ، ويوصي فيها نوبار بضرورة استقباله استقبالا خاصا والاحتفاء به احتفاء شديدا، فأحاطه إسماعيل منذ أن وطئت قدماه أرض مصر بكل مظاهر الرعاية والعناية وخصّه بمركب حربي ينقله إلى حيث يشاء كما جعل له حرسًا خاصا به .

ولم يقف إسماعيل عند هذه وتلك بل بذل له مالا كثيرا بلغ خمسة وعشرين ألف فرنك اشترى به منه كتابه «الفلاّح» الذي لم يكن قد أعدّه بعد. ولقد مكّنت هذه المجاملات إسماعيل أن يستميل إليه هذا المبعوث الذي يسّر له الأمور في مفاوضاته مع الحكومة الفرنسية، وهذه لا شك كان لها أثرها الخاص في كتاب «الفلاّح»، حتى إن أبو قد كتب إلى صديقه الفنان جيروم يقول إنه عرف مصر حق المعرفة وأصبح قادرا على وصفها من أقصاها إلى أدناها في دقة فائقة غير أن سخاء إسماعيل نحوه قد ألجمه عن أن يذكر ما يسوء!.

وقد أمضى إدموند أبو بمصر سبعين يوما، فلقد نزل الإسكندرية في ٤ يناير عام ١٨٦٨ وقضى بها يومين قبل أن يغادرها إلى القاهرة التي قضى بها هي الأخرى يومين ثم أخذ في زيارة أنحاء الدلتا. وفي يوم ١١ يناير صعد المركب الحربي الذي خصّه به إسماعيل ليبحر إلى مصر العليا. واستغرقت هذه الرحلة التي كان فيها بصحبة أركل بك ابن أخت نوبار وعالم الآثار ماريبت باشا أسابيع أربعة عاد بعدها إلى القاهرة ليمكث بها ثمانية أيام قصد بعدها الإسماعيلية وظل بها إلى نهاية الشهر.

وتضم قصة أحمد الفلاّح مدخلا في أربعين صفحة تقع جميع أحداثه في فرنسا، يليه وصف لرحلة المؤلف إلى مصر. ويذكر لنا أبو أنه في يوم من أيام الشتاء كان يمارس الصيد في غابة قرب قصر من قصور أصدقائه فلقي الفتى بطل القصة وهو يهشّم الجليد المغشّي لبركة من البرك كي يتوضأ بذَوْبه. وإذا ذلك الفتى يتقدم منه ويقدّم بطاقته التي تحمل اسمه: «أحمد إبراهيم الفلاّح. البعثة المصرية». ويروي أحمد وهم يتناولون العشاء في زهو وشجاعة نشأته في وادي النيل وتلك الحياة التعسة التي كان يعيشها ذووه في قريته. وينفض شمل جميع المدعوين، وإذا بالمؤلف بعدُ يقرأ في صحيفة من الصحف أن رفيقه المصري في الصيد قد جُرح جرحا خطيرا في مرسيليا وهو يبارز خصما له كان قد سبّ سعيد باشا. وتمرّ أعوام سبعة وإذا بإدموند أبو في أرض الفراعنة بعد أن شهد الجناح المصري بمعرض باريس الدولي عام ١٨٦٧ فشدّه إلى تلك الزيارة، هذا إلى أن الحكومة الفرنسية قد وكلت إليه أن يعدّ لها بحثا عن الشؤون الزراعية بمصر. وفي الباخرة التي أقلّته إلى مصر يلتقي بفتاة إنجليزية جميلة هي الآنسة جريس في رفقة أسرتها. وحين وصل إلى الإسكندرية ونزل بأحد فنادقها وجد نفسه بين نفر من المغامرين الأوروبيين المقيمين بها الذين أخذوا يتجادلون أمامه جدلا حادا، وفجأة يرى بين يديه صديقه أحمد الفلاح وقد غدا من الأثرياء يملك الكثير. وحين جلس الفلاح إليه أخذ يقصّ عليه ما لقيه بعد أن جُرح في المبارزة بمرسيليا وغادرها إلى مصر. وما كان من سعيد باشا من تقدير له جزاء ما سلف منه في حقه فأقطعه ما يمتلكه الآن من مزارع كما منحه خمسين ألف فرنك، ولكنه للأسف لم يجد حين نزل قريته غير منزل خاو تركه له أبوه بعد أن لقي حتفه أثناء غيبته في سخرة شق قناة السويس التي أضنت الفلاحين وزهقت معها أرواحهم. ويصل أبو ما بين الفتى الشاب وبين رفقاء رحلته من الأوروبيين، وإذا بأحمد يقع في غرام تلك الإنجليزية الفاتنة التي كانت تصحب أبو في رحلته، ويوجّه أحمد إلى جميع رفقاء أبو ومن بينهم تلك الفتاة دعوة يشهدون فيها القاهرة القديمة وخان الخليلي والقلعة ورقص العوالم ومباهج شهر رمضان. ولقد حاول خلال الدعوة جاهدا أن يتقرّب إلى الفتاة غير أن محاولاته ذهبت عبثا، فلم يثن عن عزمه ودعاهم مرة أخرى إلى قضاء أيام في مزرعته بالمنصورة، وكانت تلك فرصة للمؤلف أن يشاهد

فيها أساليب الزراعة في الدلتا على الطبيعة مما أتاح له أن يعرض آراءه في تطويرها بإسهاب وقدرة فائقة. على أن الغادة البريطانية لم تأبه بمحاولات أحمد الملحّة وانفضّ شمل المدعوين في المنصورة على أن يلتقوا مرة أخرى في قنا حيث كان لأحمد هناك مزرعة ثانية. ويبحر إدموند أبو في الباخرة التي هيّأها له الخديو لتنقّلاته على حين أبحرت الفتاة وأسرتها على ذهبية كانت ملكا لأحمد الفلاح. ويزور أبو الأقصر وإسنا وأسوان ومعه بعض أمراء البيت المالك في صحبة مرشد خبير هو ماريت باشا. ثم عاد أبو إلى القاهرة مارا بسقارة وقضى بها ما قضى بعد هذا وإذا هو يُرى في حفل راقص ببيت من بيوت الفرنسيين في الإسماعيلية. وكان أحمد في رفقة تلك الفتاة الإنجليزية وقد لانت آخر الأمر وأخذت تبادله غراما بغرام، غير أن ما كانت تحسّه من خلاف بينها وبين أحمد جنسًا ودينًا لم يلبث أن بلبل خاطرها وأقضّ مضجعها وباتت فريسة صراع حاد بين العاطفة والعقل، وإذا عقلها يغلب في النهاية عاطفتها ولا تجد خلاصها من هذا الغرام الطارئ غير أن تفلت وتهجر مصر إلى وطنها. وما إن علم أحمد الفلاح ذلك حتى أقسم بقبر أبيه ليعودنّ بها أو ليموتنّ دون ذلك. وإذا هي واليخت على وشك الإقلاع من بورسعيد ترى أحمد قد قذف بنفسه إلى البحر سابحا حتى وصل إليها، وما إن تلاقيا حتى أقنعها بالعودة.

هذه هي رواية الفلاح التي تُعوزُها الأحداث ولا تشيع فيها الحركة، وما ذُكر بها من أحداث نحسّ فيها الملل لما تعرّض له من أمور سياسية واقتصادية وزراعية مسهبة. وما تبدأ القصة أن تكون مثيرة إلا حين ينفض المؤلف يده من العاشقين ويأخذ في سرد أحداث رحلته إلى مصر العليا. ونستطيع أن نقول في إجمال إن القصة جاءت غير متوازنة، فصفحاتها تبلغ العشرين بعد الثلاثمائة قدّم لها بأربعين صفحة، وخصّ مائة صفحة بالحديث عن الرحلة، جعل ما يربو على مائة وخمسين صفحة للحديث عن شؤون الزراعة مما يجعل القارئ يحس بركود القصة في ثلثيها الأولين. وثمة إلى جانب فقر القصة الرومانسي هنات سيكولوجية كثيرة. فإذا كانت رواية الفلاح تُعوزُها الأحداث فهي إلى ذلك تُعوزُها الشخوص، فشخصية أحمد الفلاح اقتباسية ثم هي فوق ذلك مسوقة في بساطة مفرطة، وفي مثالية تتفق وأهداف المؤلف أكثر مما تتفق مع الحياة والواقع. هي شخصية لطالب نابه في البعثة التعليمية إلى باريس يعود إلى بلاده مزوّدا بكل الفضائل والقدرات والرغبة في التجديد. وهي شخصية مزارع من الطراز الأول ونموذج للفروسية النبيلة والوفاء والرقة والولاء، ثم هي كذلك نموذج للتفوق الفكري والمعنوي، كما أنها برهان على تحرّر والي مصر الذي أتاح للصفوة من المصريين الاتصال بأسباب الحضارة الغربية. غير أننا نحس أن هذه الشخصية لا تمتّ إلى صفات الفلاح بسبب غير ما فيها من تقوى وتوقير للشعائر الإسلامية واستقامة خلقية والحفاظ على تقاليد البيئة من كرم وحب للعمل، وأنها لا تمثل الشخصية المصرية في قليل ولا كثير، وإنما هي لفلاح مصري أسبغ عليه المؤلف ما يهوّن ما طُبع عليه الإنسان من نقائص بشرية. أما فتاته الإنجليزية فقلّ أن نجد مثلها إلا فيما تقصّه علينا الروايات العاطفية فليس لها من أثر في الحياة الواقعية، فهي شديدة الوقار وذات قلب نبيل ترفض مبادؤها المسارمة.

تُرى ما وراء هذه القصة من شأن؟

ما من شك في أن شأنها يكمن وراء تلك العادات والمظاهر في الحياة المصرية التي استدعاها المؤلف لتثير الخيال من ناحية، ووراء الأهداف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي حشى بها

القصة من ناحية أخرى لتستقيم وتغدو قصة اجتماعية وقصة ذات قضية لها قيمة تاريخية ، ولا شك أننا نجانب الصواب إذا نحن استخففنا بها . فقد أمضى إدموند أبو شهرين في مصر لم يضيع عبثا إذ رأى وسمع ولاحظ وحلّل ورسم . وما من شك في أنه لم يلق بالا إلى قواعد الفن الأدبي ، فزمن الحركة متراخ في قصته وشخصياتها مفتعلة ، ولكنه على أية حال كشف فيها عن استيعابه الشامل للعلاقات بين مصر وأوروبا لا سيما فيما يتصل بإصلاح المحاكم القنصلية والمشكلة الزراعية وشق قناة السويس كما كشف عن رؤيته الجامعة للعادات والتقاليد المصرية في منتصف القرن التاسع عشر . وكانت العلاقات بين مصر وأوروبا محل مناقشة بين المؤلف وأحمد الفلاح الذي قام فيها محاميا عن مصر على حين كان إدموند أبو محاميا عن أوروبا ، وينتهي الاثنان إلى اتفاق على التعاون بينهما . وقد استوعبت المناقشة ما يربو على نصف القصة .

وينطلق إدموند أبو مبرّرا السخرة التي يستخدمها الخديوي لحفر الترع والقنوات بما ساقه على لسان أحمد الفلاح . الذي يذهب إلى أن ريح الغرب هي التي تُسقط الأمطار على حقول أوروبا فلا يعاني أهلها من ضراوة العمل اليدوي الذي يُدفع إليه الناس دفعا في مصر حيث لا يهطل المطر من السماء إلا مرتين أو ثلاث خلال السنة ، وهو ما يدعو الخديوي إلى احتلال مكان الريح في توزيع مياه النيل عن طريق تنظيم عمل الرجال الذين يجدون أن مصلحتهم في أن تكون أيديهم رهن إشارته !

ونرى أبو فيما يتصل بالمحاكم القنصلية يسوق على لسان مغامر من المغامرين الفرنسيين القاطنين في الإسكندرية الحديث التالي : «لست أدري لمَ يهاجر اليهود من مصر إلى أقصى المعمورة سعيا وراء أرض أخرى للميعاد فإن الإسكندرية هي أرض النعيم ، وإني لأكاد أحس وأنا هنا أني في موطني ، فإن ما حققته من كسب خلال أزمة القطن يفوق أي خيال ، فحسبك أن تكون بمصر كي تربح المئات والألوف دون أن تدفع درهما واحدا ضريبة ، فالغارمون بأداء الضرائب هم الفلاحون وحدهم . أما القناصل فهم طغاة صغار تجاوز سيطرتهم على رعاياهم الحد ، يحابون من يشاؤون من أصحاب النفوذ ولا يأبهون بالبسطاء . فإذا فات أحد القناصل القطار ، فعلى القطار أن يعود القهقرى مُرْغماً ساعيا إليه» .

وحين تسأل الآنسة جريس المؤلف عما إذا كان القناصل يلتزمون بمواعيد محددة يجيبها : «قد تكون لهم مواعيد ولكن ليس ثمة قانون ضابط ، فأقدار القناصل لا تُمس ولا يُنال منهم ، فهم آلهة بيدهم حركة الشمس» . وهنا ينبري أحمد ليقول : «على الرغم من المعاهدات الدبلوماسية فالقانون يساء استخدامه ، فكل أوروبي يطأ مصر يعدّ سيدا بلا منازع يجلب معه قوانين بلاده لا ليعمل بها بل ليتخذها ذريعة في خرق قوانيننا ، فهو لا يعترف بالحكومة أو السلطة أو القضاء المصري ، ولا ولاية لأحد عليه غير قنصله . فإذا وقع نزاع بينه وبين أحد مواطنيه أو بينه وبين مواطن مصري فإلى قنصله مردّ الحكم في تلك الخصومة لا إلى القضاء المصري» .

ويتعجّب أبو فيسأل الفلاح : «كيف ترجو من أوروبا وهي التي تقرّ هذه المظالم أن تكون في عونكم ، وكيف لمصر وهي ذات التاريخ المجيد الذي يضرب في الماضي لعشرة الاف سنة ان تطلب العون من أوروبا ؟ وكيف يرجو المصريون منا نحن العصابة المقيمة بينهم العون ؟ .

ويجيبه الفلاح : «على حين يلحق بأرضنا من أوروبا رجل واحد نزيه يجيء في إثره عشرون فرصان ، غير أننا في هذا العصر العلمي الصناعي الاقتصادي لا نقوى على أن نعيش في عزلة عن الحضارة الأوروبية فلا غنى لنا عنكم . ولقد وهبتنا السماء أميرا فطنا يقبل راضيا أن ينزل عما بيده من سلطة إلى القضاء المختلط» .

وهنا نجد المؤلف نفسه يؤيد اقتراح الخديوي بإنشاء المحاكم المختلطة وكأن المبعوث الفرنسي يلبيّ رغبة الخديو ويخدم مصر وفرنسا في آن معا .

على أن موضوع التطوير الزراعي ينال حظا أكبر من اهتمام المؤلف فنراه وكأنه هنا في بيئته وهو يبيّن كيف ينهض بالزراعة في البلاد ، بل نراه يخوض كذلك في شؤون الثروة السمكية فيقترح إنشاء مزارع لتربية المحار في بحيرة التمساح ولتربية الأسماك في بحيرة مريوط وتجفيف بحيرة المنزلة لزراعة الأرز . ومن قبل إدموند أبو كان جوستاف فلوبير قد أنيط به أن ينظر في شؤون الزراعة بمصر أيضا كما أسلفنا ، غير أن أبو كان أكثر جدّية من فلوبير إذ كان هذا التكليف من صميم اهتماماته .

وكان لابد له من أن يكون متفائلا عند النظر في مسألة قناة السويس إذ كان فرديناند دلسبس وقتها قد تغلّب على العقبات الفنية والمالية والسياسية التي اعترضته منذ أن نال امتياز شقّ قناة السويس عام ١٨٥٤ . وعندما توقف العمل بنظام السخرة في عام ١٨٦٤ جنّد خمسة عشر ألف عامل أجنبي من فرنسا وبيدمونت وكالابريا والنمسا ودالماسيا والجزر اليونانية والجزائر وسوريا ، ولجأ إلى استخدام الآلات فأحضر الكسحات والجرّافات والرافعات وأنشأ «ورش» الإصلاح ، وانتقل فجأة كما يقول أناتول فرانس من عصر الفراعنة إلى العصر الحديث .

ولم يضم الكتاب إلا أقل القليل من أوصاف المناظر التي ألهمت الرحّالة السابقين عليه صفحات شاعرية ، فهو في وصفه يسوق ملاحظات جامدة مقتضبة ، ولم تحظ الشاعرية بالعبور في آفاق روايته حتى إننا لا نلتقي فيها بتلك التناغمات الجميلة أو ذلك الجرس العذب الذي ألفناه في كتابات جيرارده نرفال أو لوتي ، فأسلوبه وإن كان رشيقا جليًا إلا أنه سريع موجز شأن كتّاب القرن الثامن عشر . ولا يفلح المؤلف في بعث الحياة فيما يصفه من مشاهد ، فإذا وصف بيتا مصريا وصفه على نحو منهجي دقيق ولكنه لا يلتفت إلى ما فيه من سحر ولا يكشف لنا عما يحيطه من غموض . ويغلب على ظن من يقرأ وصفه لوادي الملوك أن عظمة منشآته لم تهج مشاعره ولم تُلهب خياله .

وعلى العكس من فلوبير الذي تختفي شخصيته الاختفاء كله في رواياته نرى أبو يجد متعة كبرى في إقحام شخصيته في ثنايا ما يقصّ ، إذ كان يرى أن بروز شخصية المؤلف تجعله حرّا كل الحرية فيما يروي . ولا يصح أن ننسى أن نشأته الكلاسيكية طالبا بالمدرسة الفرنسية في أثينا جعلته لا يميل كثيرًا إلى الفن الفرعوني فيقول : «إن كل فنون مصر منذ عهد موسى إلى العصر البطلمي وكذا العمارة والنحت والتصوير تبدو لعيوننا جامدة صامدة تشدّها التقاليد المتعارف عليها التي لم يستطع الفنان أن يحيد عنها فلم يجد وهو في إسارها مجالا للابتكار . ونحن إذا سحقنا جميع المنجزات المصرية القديمة عامة وحوّلناها من جديد إلى منجزات أخرى لم نجد بين أيدينا ما يعادل

إنجازا إغريقيا واحدا مثل معبد ثيسيوس أو تمثال ڤينوس من ميلوس» . ولكنه مع ذلك يخط بضع سطور عن فيله وإدفو ولا يخط كلمة واحدة عن الكرنك الذي زاره برفقة ماريت باشا ، ولا يستثني من ذلك كله إلا مقابر بني حسن التي : «تعبّر عن رقة الحياة الريفية بعذوبة وحيوية ومرح وبهجة فليس بها أية إشارة إلى سلطان الملوك أو استبداد الكهنة الطاغي في وادي الملوك حيث يبلغ سلطان الفراعنة القمة فلا نعجب فيما نراه هناك من شطط في استخدام الأيدي العاملة لشعب يعيش في أكواخ من الطين . وما أشدّ ثورتنا بين أيدي تلك الحشود الغفيرة من البشر التي ضحّت بالحياة الدنيا وهي الحياة الحقّة ابتغاء حلم بعالم آخر وخلود وهمي» . ويبين لنا من عبارة أبو الأخيرة مدى إلحاده وما يضمر من عداوة للمسيحية ، ثم هو لا يتردد لحظة واحدة وهو يناقش الأديان المقارنة في أن ينحاز لأحمد المسلم ضد الكاثوليك الفرنسيين ، فيقول على لسان أحمد الفلاح : «ما أشبه الصلاة عندنا بما تقوم به النساء من نسج وتطريز . ثم ما أشبه البرّ عندنا بضرب من ضروب المباهاة أو لتفادي ثورة الفقراء على الأغنياء ، كما أن التبشير لون من ألوان المخادعة . وإن تحريك مسلم لأصبعه مرة واحدة وهو يسبّح يفصح عن أن ما في قلبه من إيمان يُرْبى على ما تكنّه قلوب حشد كبير من الكاثوليك» .



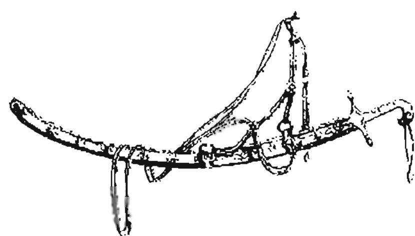


ناقد يجتذب الملايين
إلى تذوق الفن الإسلامي

شارل بلان


ظفر الفن الإسلامي على ضفاف النيل من خلال شارل بلان باهتمام حركة النقد الفني الفرنسية، فمؤلفات باسكال كوست وبريس دافن الكبيرة الحجم الباهظة الثمن لم تكن معروفة لغير المتخصصين، ويعود إلى شارل بلان الفضل في تعريف غير المتخصصين بهذه الأعمال في كتاب ذائع يوازن فيه في حذق ولباقة بين أوابد المصريين القدماء وأوابد الإسلام، «فعلى حين يؤثر الأوائل تكرار نفس الصيغة يفضل العرب التنوع». ثم يفسر أصول الزخارف الإسلامية وتطورها قائلا: «. . . . لما كان حظر تناول الكائنات الحية في الفنون الإسلامية يُخمد همّة الفنان ويحدّد وسائل تزيين أسطحه فقد وجد نفسه مسوقا إلى الاتجاه نحو التجميع الذي هو السمة الغالبة في فنه . . . .». كذلك يعود الفضل أيضا إلى شارل بلان في التعريف بقيمة المؤرخ بورجوان حين تناول كتابه «الفنون العربية» بالثناء والتقريظ قائلا: «أثبت لنا السيد بورجوان في كتابه أن الغموض الذي يتراءى لمن يشاهد التوريق المتشابك [الأرابيسك] من خلال المربّعات المنحرفة المتناثرة والمثلثات المتقاطعة والمضلّعات المتراكبة والأسطوانات المتناوبة ليس إلا غموضا ظاهريا، إذ ثبت على وجه اليقين أن ثمة نهجا غاية في البساطة يسري خلال هذه المتاهة المحيّرة في تلك الأشكال المجرّدة، وأننا بتنا نستطيع العثور على الخيط الهادي وسطها». ولقد ظل كتابه «رحلة إلى مصر العليا. ملاحظات حول الفنون المصرية والعربية»[(٨٠)] الذي ألّفه بعد زيارته لمصر عام ١٨٦٩ نبعا لا ينضب للانطباعات المباشرة ومتجعا للدارسين والباحثين حتى يومنا هذا.

(٨٠) Charles Blanc: **Voyages de la Haute Egypte. Observations sur les Arts Egyptien et Arabe.**



أديب أفاق

شارل إدمون



ومن بين شرذمة النفعيّين الذين زحفوا على مصر ينفرد الانتهازي الجاحد شارل إدمون بتأليف كتاب يتناول فيه قصة حياة شخصية جليلة كان لها فضل حقيقي في تنظيم وتدريب الجيش المصري وإحراز انتصارات حاسمة أعلت من شأن مصر في التاريخ المعاصر في ميادين القتال بسوريا وشبه جزيرة المورة ، وأعني به الكولونيل سيف ، وإن تناولها بقدر كبير من التشويه الظالم له . وتكمن المفارقة في أن هذا الضابط الشجاع الكريم كان قد أشفق على شارل إدمون واستضافه بحفاوة وثقة لم يكن للأسف أهلاً لهما . وكان شارل إدمون مهاجرا بولنديا قد غيّر اسمه الأصلي « تشاوكيه » بعد هروبه من تهمة سياسية طاردته في بلاده فلجأ إلى باريس حيث عمل بالصحافة الثورية حتى اضطر إلى مغادرة فرنسا مطرّدا من رجال المال والسياسة ومن الشرطة وفرّ إلى مصر آملا في أن يعيش حياة المغامرة التي شدّته إليها قراءته لرحلة چيرارده نرڤال ، وأن يجمع الأموال الطائلة مثل غيره من الوسطاء الأجانب . وعند وصوله إلى الإسكندرية طرق أبوابا عدّة ، غير أن أحدا لم يُعره اهتماما تشككا في شخصيته المريبة ولتعجّله الإثراء ، فانتقل إلى القاهرة وساقه حظّه إلى التعرف إلى الكولونيل سيف أو سليمان باشا الفرنساوي . وكانت مصر وقتذاك تحت حكم عباس باشا العبوس ابن طوسون وقد آلى على نفسه أن يهدم كل ما بناه جدّه محمدعلي ، ففصل الموظفين الأوروبيين وسرّح الجيش وألغى المدارس وأغلق المستشفيات وفرض لبس الطربوش حتى غدا ارتداء الزّي الغربي أمرا محفوفا بالخطر ، وشاع نظام السّخرة وساد السوط في إسكات صوت مَن لا يفوز برضاء عباس . بينما غدت لمن يحظون بثقته سلطات بغير حدود . ولم يكن سليمان باشا بطبيعة الحال في مثل هذا المناخ الشاذ يحظى بكل الرضاء وإن كان محاطا بالاحترام والإجلال لماضيه الحافل بالمآثر والزاخر بالنزاهة . وكان يقطن ضيعة فسيحة على النيل بمصر القديمة[81] يعيش فيها بأسلوب مزج بين جنديته الأصيلة وطبعه المرح ولسانه اللاذع ونزعته البورجوازية الفرنسية التي تلحّ عليه عند بلوغ سن الاعتزال أن يلوذ بالطبيعة وينشغل بشيء من الزراعة وتربية المواشي لا سعيا وراء مزيد من المال الذي كان موفورا لديه وإنما لحرصه على الاستمتاع بما اعتاده من غذاء شهي سائغ يستمنحه ويستمسك به كل فرنسي أصيل . وقد مال بعد أن ولي أكبر المناصب - كما قدمت - إلى أن يعتنق الإسلام حتى لا تحول ديانته الأولى وهي المسيحية بين أن يحضر الحفلات الرسمية الإسلامية ، ولكي يكون مصريا حقا يدين بما يدين به عامة المصريين . وقد حفل بهو قصره بالعديد من الجواري ، وما أكثر ما كان يدلّلهن في الفترة بعد

(٨١) هدم قصر سليمان باشا الفرنساوي المطلّ على النيل بمصر القديمة ، وتحل محله الآن إحدى المدارس ، غير أن ضريحه هو وزوجته مازالا قائمين .

الفترة . فكان يقضي نهاره مستسلما للنوم حتى يستعيد قواه التي أنهكتها سهراته البيضاء في مضغ أشهى الأطعمة وعبّ أجود الأنبذة وما يتلو ذلك من جهود ليلية مضنية بين أحضان إمائه .

وكان شارل إدمون من المحظوظين الذين يشاركون في بداية هذه السهرات بعد أن أنعم سليمان باشا عليه بوظيفة شرفية في قصره أتاحت له أن يسمع من نساء الحريم قصص يخالف ذلك القصص الذي اعتاد سليمان باشا أن يرويه في زهو وخيلاء وهو يتناول إفطاره . ومع مرور الأيام زاد عطف سليمان باشا على هذا الأفّاق الذي يحيا بلا مورد ، فبدأ يصطحبه في تنقلاته غير الرسمية ويبوح له ببعض ما يضيق به ويُسرّ له بحنينه إلى فرنسا وتعلّقه بأرض مصر وأهلها ورحابة الإسلام . وحينذاك طرأ بخاطر شارل إدمون أن يقنع سليمان باشا بأن يملي عليه مذكراته خشية أن يضيق بطول ضيافته فيطرده . وعلى الرغم من تردد سليمان باشا حرصا على عدم البوح بما يختزنه من أسرار عن أسرة محمدعلي وعن أغلب رجال الدولة خلال فترة تجاوزت الأربعين عاما ، إلا أنه أذعن في النهاية وقرر أن يقضي معه في الصباح فترة يُملي فيها خواطره وملاحظاته عن الكثير من العادات والتقاليد المصرية وذكريات المعارك وأبناء أفراد الجالية الفرنسية ، وإن ضاق بعد فترة وجيزة بهذه المهمة الثقيلة وملّ هذه الجلسات . غير أن ما حكاه كان بداية لأحداث القصة التي كتبها شارل إدمون بعنوان «زفيران كاظافان»(٨٢) ، تلك الشخصية القميئة التي حاك حولها وقائع هزلية قصد كاتبها أن يسرّي بها عن قرائه الفرنسيين المتلهّفين للتعرف على أسرار حياة مواطنيهم من الأبطال المغتربين على ضفاف النيل . وكان شارل إدمون قد زيّف شخصية سليمان باشا على أنه أحد المماليك الذين التحقوا بجيش نابليون وحارب معه حتى موسكو إلى أن تولى قيادة جيش مصر في عهد أسرة محمد علي : ولم ينشر قصته التي كتبها في عام ١٨٥٠ إلا بعد مرور ثلاثين عاما على تأليفها خشية تأليب الشخصيات التي تعرّض لها عليه . وإذا كان هناك اليوم من يذكر شارل إدمون في عالم الأدب بسوء جحوده لسليمان باشا الفرنساوي وتنكّره له ، فهذا لأن الحكم على الكاتب بعد وفاته قد يخالف الحكم عليه في حياته ، إذ يملك النقاد في الحكم عليه بعد موته حرية أوسع وتجتمع لديهم من المعلومات ما لم يجتمع لهم من قبل(٨٣) .

(٨٢) Charles Edmond: **Zephyrin Cazavan en Egypte. 1880**

(٨٣) E.Gouin: **L'Egypte au XIX Siècle. Histoire Militaire, Politique,Anécdotique et pittoresque de Mehemet Ali,Ibrahim Pacha, Soliman Pacha (colonel** Sève). Paris 1846 - 1908.
Marguerite Lichten Berger: **Ecrivains Français en Egypte Contemporaine (de 1870 à nos jours.)** Paris. Ernest Leroux 1934.

عملاق يلهو
على أرض مصر

إدوار شـوريه



كانت ثمرة الرحلة القصيرة التي قام بها إلى مصر الأديب الذائع الصيت «إدوار شوريه» كتابا نابضا بروح مؤلفه المرحة هو «محاريب الشرق»[٨٢] الذي وصف فيه القاهرة بقوله: «لقد فقدت أبراج الحمام الاستوائية سحرها الشرقي وباتت غريبة الملامح وتهيأت لاجتذاب السائحين كي يستغلّهم التراجمة المرتدون ثياب الباشوات المخملية المطرزة بالقصب. وفي نفس الوقت الذي تقتحم فيه علينا شرذمة من الحمّارة ممتطين دوابهم بوجوههم الباسمة الملحوحة نشعر بمن يجذب أقدامنا ليمسح أحذيتنا قسراً». ومع ذلك فإنه لا ينفر من هؤلاء ولا من أولئك بل كان يحسّ بانجذاب غريب نحوهم، ولا يلبث أن يداعبهم ويمرح بينهم جذلا في براءة الأطفال (لوحة١٥٦).

ويخلبه حيّ الموسكي بعبقرية تجاره الذين رأى أن فلسفتهم هي «أن أسلوب التجارة هو الدعة والتأمل، وهي إلى هذا مغامرة تخالطها الحنكة والمفاجأة هدفها اعتصار العملاء بقدر المستطاع». ومع هذا فإنه لم يضق بمسلكهم بل وجد أنهم على هذا يستحقون تقدير جهودهم حق قدره واعترافا بمهارتهم وبما كانوا يضفونه من وَهْم شرقي لذيذ في روعه وروع بني وطنه. وإذ كانت هذه الصور تتفق وطبعه الميّال إلى الخيال فقد كان يغدق المال على الجميع بلا حساب عرفانا باللحظات التي يسعد فيها إلى جوارهم.

وعلى حين ذهب الفيلسوف المستشرق إرنست رينان إلى أن المصريين مجرّدون من الشاعرية والقدرة على الخلق بل ومن التقوى والوعي الميتافيزيقي لأنهم شعب سطحي النظرة مغلق الفكر فقير الخيال محافظ جاهل ببلاده، رأى شوريه في سماء مصر وفي منف وطيبة وفي الهرم الأكبر وإيزيس المقدسة وأبي الهول الخالد وفي النور الساطع وجلال الصحراء رموزا حيّة «للروح الخالدة» وشعور المصريين الذي لا يتبدل في صلابة حضارتهم، فمصر هي الجدّة الوقور لتوحيد الإله والوحدانية اليهودية وتعدّد الآلهة الإغريق.

(٨٢) Edouard Schuré: Sanctuaire d'Orient. 1898.





لوحة (١٥٦) لحظة امتطاء الحمير أمام الفندق

عاشق مصر وآثارها



پيير لُوتي


ويقدم لنا بيير لوتي الأديب الفرنسي الكبير وأحد أساطين أدب الرحلات وعضو الأكاديمية الفرنسية كتابه الخالد «موت فيله»[٨٥] بعد رحلة قام بها إلى مصر عام ١٩٠٧ طاف خلالها ببلدانها المختلفة ، واستطاع أن يلمح بعينه الثاقبة الطابع الفرعوني والمسيحي والإسلامي لمصر ويتذوقه ، ذلك الطابع الذي يجعلها فريدة بين أمم العالم ، لها نكهتها الخاصة وشخصيتها المميزة . وقد أهدى كتابه هذا «لذكرى صديقه النبيل مصطفى كامل باشا الذي قضى نحبه عام ١٩٠٨ وهو يؤدي واجبه العظيم نحو بعث العزة الوطنية والإسلام في مصر» .

(٨٥) Pierre Loti: La Mort de Philae. 1908.

لقد أدرك لوتي بحسه المرهف ما تنطوي عليه أعماق الإنسان المصري من الإذعان للحكام والصبر على الشدائد والتعلق بالأرض وكرم الضيافة ، ثم عدم مبالاته بما حوله الذي يبدو وكأنه لون من الاسترخاء بعد هذا الجهد الطويل ، ويهيم الكاتب بتراث مصر ويقدس مآثرها في ذلك حتى إنه ليفزع من طغيان مظاهر المدنية التي تغزو البلاد فيناشد المثقفين من المصريين ليتصدوا لسلبيات الزحف الأوروبي حتى لا يطغى على طابع مصر ، ويستنكر ما أتاه الإنجليز في مصر مدة عشرين عاما غيروا خلالها معالمها ، فشوهوا - في رأيه - قداسة المعابد والأطلال وأخرسوا شلالها وأغرقوا معابد فيله المقامة على ربوة عالية بإقامتهم لخزان أسوان . واتخذ الكاتب من غرق جزيرة فيله لؤلؤة مصر وإحدى عجائب الدنيا رمزا لموت مصر القديمة وإيذانا بنهاية هذه الأمة التي خلقت أول حضارة في العالم وأروعها ، بعد أن شاء الإنجليز أن يجعلوا من مصر مزرعة للقطن ومنتدى لأثرياء العالم الفارغين ، وكأنما شاء لوتي عن غير قصد أن تبقى مصر متحفا للتاريخ وأن تجمد الإنشاءات الضرورية لحياة الشعب ورفاهيته . والكتاب بعد ذلك لا يحوي تحليلا علميا أو اجتماعيا بل هو مجرد انطباعات أديب لماح يملك أن يرسم بقلمه مختلف الألوان في بهجة تجذب القلوب وتشد العقول .

وفي القاهرة عاش لوتي حاضر مصر وماضيها القريب قبل أن يوغل في تاريخها القديم . صافحت عيناه الجامع الأزهر الذي كان مركز التثقيف الأول في البلاد وروضة العلم والدين معا : «فناء فسيح غير مسقوف ، ثم سور خشبي رائع التركيب يحجز الطلاب في جباتهم وعمائمهم ملتفين حول الأعمدة أمام شيوخ أجلاء يدرسون لهم علوم القرآن والرياضة التي هي من اختراع العرب ، يتخرجون بعدها علماء أفذاذا ، ولكنهم للأسف متخلفون عن عصرهم إذ لم تتغير كتبهم منذ العصر الفاطمي تقريبا ، يعيشون على أموال الأوقاف ويتعاونون معا في كنس المسجد

بسعف النخيل ، يتخطّف الطير عيشهم ويحركون القلوب بترتيلهم القرآن في هذه الأيام التي بدأ يختفي فيها الإيمان من قلوب الناس جميعا . لقد أغفت بلاد الشرق بعد مجد الإسلام الأول وتلك طبيعة الشعوب ، غير أن نداء الصحوة يعلو اليوم مؤذنا ببعث جديد » .

وفوق الربوة على مقربة من الأحياء الوطنية يشهد قلعة محمد علي ومسجده الذي يبدو وكأنه تحفة تركية ، حيث الرخام أبيض مجزّع والأبسطة حمراء والعقود مذهّبة بينما يرقد محمد علي في ضريحه بطلا أسطوريا تتعانق فوقه سعفتان من النخيل . وفي هذا المكان يتخذ الإنجليز معسكرهم حيث يطلّون من شرفة أمام المسجد على القاهرة بخضرتها ورمالها ومآذنها ونخيلها المتأرجح في الهواء وأهراماتها الخالدة ، على حين تشمخ على بُعد مداخن مصانع جديدة قرب الخط الفضي الذي يخطّه النيل ، ينتشر دخانها وكأنه سيحجب بكثافته كل ما للماضي القديم من جمال . وفي أسفل القلعة : « تمضي وسط المصابيح الخافتة المعلّقة على الحوانيت وزحمة الدور وتكاثف المشربيات كما نرتطم ببرك الوحل المتخلّفة عن مياه الأمطار التي بدأت تتساقط بعد ري مصر آليا . والأهالي يخوضون في الأوحال المفعمة بالجراثيم مشمرّين عن سيقانهم في استسلام غريب شبيه بتجاهل الغزاة الإنجليز لهذه المشاكل الجديدة التي خلقوها للسكان» . ويلحظ بيير لوتي وهو في حي «مصر القديمة» كيف تتلاصق بيوت الأقباط وتُخط على أبوابها الصُلبان ، وتحتضن وسطها فوق أطلال قلعة رومانية كنيسة القديس سرجيوس بسيطة بساطة المسيحية البدائية ، وكيف تزخر يوم عيد القيامة بالرجال والنساء والأطفال إذ كانت معبد الأقباط وملاذهم ، يشيع في جنباتها بخور العرب وتخيّم فيها الظلمة رغم شمس الصيف الوهّاجة التي تُلهب الأرض خارج الكنيسة . ويستبين لوتي من هذا كيف وجدت المسيحية التي تبشّر بالبعث أرضا طيبة بين المصريين الذين اعتادوا أن يعدّوا العدّة للموت منذ الزمن الغابر .

وعلى حدود القاهرة المشعّة بالأضواء الكهربائية تُصيبه الدهشة أمام مدينة غريبة طرقاتها رملية رخوة بلا عابرين وبيوتها موصدة بلا إضاءة ولا حركة فيها : «هي أفنية مسوّرة تخضرّ فيها حدائق صغيرة وينتصب في كل منها شاهدان رخاميان فوق بناء مكعّب يتسع للإنسان» . ويدرك أنها جبانة القاهرة : «بيوت خامدة يرقد فيها الموتى ، قد يطلّ من بعض نوافذها ضوء شموع أو تتردد فيها آيات مرتّلة من القرآن ، يحتشد فيها أقارب الموتى أيام الأعياد . وتزدحم هذه البيوت وتتكاثر لتكون سدّا منيعا أمام زحف مباني القاهرة التي أصبحت لابد لها من أن تمتد بضواحيها الجديدة صوب غربي النيل . وسط هذه المدينة أطلال مدافن مماليك القرنين الرابع عشر والخامس عشر الذين يرقدون تحت قبابها ، متروكة للزمن الذي إليه حسابهم لا تجد لها من زائر» . غير أن المفاجأة تصدمه ساعة تُسْلمه العربة التي يستقلّها إلى مدينة أخرى شبيهة بمدن الريفييرا بثريّات كهربائها وعلبها الليلية ومشروباتها الروحية وبنات هواها ويتساءل في فزع : أوَ تكون هذه قاهرة المستقبل؟ ذلك أنه يخشى ألاّ يلتفت المصريون إلى أن لهم تراثا إن لم يتشبّثوا به تلاشت إحدى مدن التاريخ الرائعة في زحام المدن الحديثة التافهة وتحوّلت مصر - كما أراد الإنجليز - إلى سوق للقطن ومنتدى لأثرياء العالم الفارغين .

وفي أرجاء المدينة تتوالى وتتكاثف [ثلاثمائة] مسجد بمآذنها وشرفاتها وأوكار الطير بها وجدرانها العالية المزيّنة بالزخارف يخيّم عليها الصمت الذي تقطعه زقزقة الطيور وهمهمة



الصلوات ، كما تنتشر بها الحدائق والأضرحة . ومن حولها الأهالي البسطاء يتأملون السقوف المذهبة ونوافذ الزجاج الملون المعشق والمحاريب المكسوة بالرخام الرائع المتعدد الألوان . وتقوم أعمدة بعض المساجد المتخذة من آثار فرعونية أو قبطية شاهدة بعظمة تاريخ الوادي ، وتضم الأضرحة رفات شهيد أو وليّ أو سلطان أو محارب ومن فوقها قباب قائمة يعشّش فيها الطير . لقد امتدت يد الإصلاح إلى المساجد لتبقى شاهدا على روعة الحياة العربية القديمة في مصر ، تبقى شاهدا إذا ما تغيّرت القاهرة من هذه الحال إلى حال أخرى» .

وتهزّه أهرامات الجيزة وأبو الهول ذات ليلة فيشدو متغنيا :

«ليلةٌ صافية رهيفة الشفافية تومض بألوان لا ينبض بها مناخنا ، تغشّي موقعا سحريا يكتنفه الغموض ، يتوهّج القمر فيها بلونه الفضي فيحرّك فينا الانبهار ويضيء عالما لم يعد من عالمنا ، بعيد الشبه عن كل ما وقعت عليه عيوننا من قبل ، عالـمًا يتخذ نمطا واحدا في ورديّته تحت وميض نجوم منتصف الليل ، تنتصب فيه رموز عملاقة كالأطياف ، أتُراها هضبة انبثقت أمامنا من بين الرمال ، أم تُراها موجة عارمة أحالها الزمن سحابة وردية فسيحة دفع بها لتستقر ساكنة في هذا المكان إلى الأبد وقد توسّطها شبح آدمي جبار ورديّ اللون هو الآخر ، ولكنها وردية خاصة عصيّة تتراءى وتتوارى؟ أي روعة هذه ! أتُراه روعة متخيَّلة هي انعكاسات إشعاعات يوجّهها القمر إلى وجه أبي الهول من عاكسات ضوء خفيّة تكشف بهاءه؟ ومن وراء هذا الوجه الرهيب وفوق قمم الكثبان الرملية غير المحدودة تنبثق صوب السماء ثلاث علامات ورديّة مذهلة منتظمة الخطوط الهندسية ولكنها تبدو عن بُعْد ضخمة تثير الرهبة حتى توهّمناها ذاتها مضيئة ، إذ تتجلّى ورديّتها شاحبة وسط زرقة الفراغ المحشود بالنجوم . . . على أن استحالة مثل هذا الإشعاع الذاتي يزيدها هيبة ويضفي عليها مزيدا من جلال» .

ويجول لوتي في متحف الآثار المصرية حيث تتمدّد التماثيل والمومياوات أو تقف في ردهاته الفسيحة تعلو شفاهها المكتنزة البسمات ويشع من عيونها المحملقة البريق . وقد عُلّقت على الجدران خراطيم إطفاء الحريق مطويّة لامعة الأطراف تقف مترصّدة أية شرارة تهدّد بحرق غالي الثياب ونفيس الحلي : « هو بالنهار بيت الجميع وبالليل قصر المخاوف والأشباح . وأقف أنا بالليل ذاهلا وسط جثث الملوك ، بين إحدى المتكات وعند قدميها ولبدها الميت باقيا ما بقيت بعد أن نُقلا من مدفن إلى آخر خوفًا عليهما من لصوص المقابر ، وبين رمسيس الثاني عملاق التاريخ وأفراد أسرته ، أتأمل نظراتهم الغريبة وبسماتهم الغامضة وأتساءل أية أفكار يتبادلونها بالليل حين يخلّيهم في وحدتهم الزائرون؟ . ثم يتجه لوتي إلى صعيد مصر ويتأمل في رحلته النيل العظيم الذي شقّته الأمطار المنهمرة على أواسط أفريقيا طريقا لها تسلكه إلى البحر المتوسط وكيف صنع على جانبيه شريطين خضراوين يصطخبان بالنبت والخصب تحت سماء مشرقة لا يحجبها ضباب ، وصادف الفكر الإنساني هنا منبته ، وازدهر وسط هذا الشعب الذي سبق الشعوب وابتدع فكرة الألوهية واللانهائية والخلود . واليوم يبدو النيل وكأنه يريد أن يُبقي كل شيء على ما هو عليه ، غير أن الغزاة الجدد جادون في تغيير معالم الوادي . إنهم يخنقون النيل بالسدود يستذلّونه من أجل إنبات الأراضي القاحلة ، وينمحي في خضم ضجيجهم ودخان بواخرهم هدوءه وسحره ، وتفقد رحلات البواخر النيلية عمرة روعتها في فصل الشتاء ، هذه الرحلة الغريبة التي تلاحق المسافر فيها أشباح

الأهرام عدة أيام : أهرام الجيزة ودهشور وسقارة إلى أن تختفي معالم كل شيء وسط الماء وخضرة الأرض، ولا يعود المرء يدرك مرور الأيام إلا مع اختفاء الشمس وظهورها . الفلاحون على الشاطئ هُم هُم ، والنساء يملأن الجرار نفسها ، والقطعان تروي ظمأها والمواشي تستحم على هواها ، والسواقي والشواديف تتعاقب على الصورة نفسها التي كانت لها أيام الفراعنة ، تذهب ببهائها بعض مداخن آلات الري الحديثة . ووراء الخضرة تقوم وسط الرمال أطلال المصريين القدماء وإعلانات دعاية شركة كوك السياحية تحجب وراءها جمال النخيل ، ودخان قطار يلهث بين الدلتا وأسوان بعتاد المحتلين الأوروبيين ، والصخور الصفراء تحتضن الوادي من جانبيه ممتدة حتى النوبة التي تبدأ عندها صخور الجرانيت المعتمة . وكلما ارتقينا نحو الجنوب زاد الإشراق وتوهَّجت الحرارة وطالعتنا وجوه أشدّ سُمرة . مسكين ذلك النيل الذي شهد عبر آلاف السنين مواكب الآلهة والملوك تجثم عليه اليوم بواخر شركة كوك ، وتعتصر كل قطرة من قطراته لتُنبت أقطانا إنجليزية . تلك هي هزيمة النيل !»

ويجوس لوتي محزونًا خلال مدينة أبيدوس حيث ضريح أوزيريس إله العالم الآخر الذي تسابق الناس في الماضي ليدفنوا موتاهم قريبا منه . غير أن هذه المدينة الكبيرة تحولت إلى أطلال لم يبق قائما وسطها غير معبدي سيتي ورمسيس الثاني المهديَيْن إلى الإله أوزيريس تحفّ بهما أطلال مقابر الدولتين القديمة والوسطى . وكما تتراكم الرمال فوق كل حجر في الصحراء لتغطّيه بهرم من ذراتها تراكمت فوق معبد رمسيس ، فلم يبق شاخصا من فوق الأرض غير أمتار أربعة ماتزال نقوشها بيّنة وجدرانها جليّة . وتتناثر في معبد سيتي الردهات الفسيحة والمقصورات الصغيرة ، وتحمل أعمدته سقفا سماوي الزرقة تنتثر فيه نجوم أشبه بسماء مصر ونجومها . لقد تصدّع السقف بمرور الأيام وبقيت تماثيل أوزيريس وإيزيس وحورس وكأنها نُحتت بالأمس القريب تكشف عن موهبة مثّاليها وإن ظلوا يرسمون العيون والسيقان والأقدام مجانبة ، فقد كان على الإنسانية أن تستنفد عمرا طويلا لتبلغ ذروة الكمال الفني . ويحيط الصمت والجلال معبد سيتي إلا ساعة الغداء حيث تُبسط الموائد فيتحلّقها السائحون الإنجليز ليَسْوَهوا بأحاديثهم وضجيجهم جلال المكان .

ويقف لوتي أمام شعب مصر وقفة إعجاب وتعجّب ويتساءل :

«أي جنس ذلك الذي أنبته النيل على شاطئيه ؟ عضلات أفراده كأنها المعدن لا تنال منه الحركة ، وأجسادهم تتحدّى الريح . عيونهم مستطيلة وحواجبهم كثيفة ومناكبهم عريضة وخصورهم نحيلة ، إذا جمعهم عمل واحد استعانوا عليه بالغناء الرتيب . تلك عادتهم منذ عهد الفراعنة . وإذا ما نظرت إلى الحقول وجدت صفوفا ممتدة من رجال سُمْر يجذبون الشواديف ، ونساء ينتشرن على الشاطئ حاملات جرارهن على رؤوسهن فارغة أو مملوءة ، فالنيل وحده مصدر الحياة في أرض لا تتساقط عليها الأمطار إلا في القليل ، ثم يعدن في مواكب يخطرن في رشاقة وخيلاء . وترى الأرض وقد امتلأت بأبناء الفلاحين يتجوّلون حفاة أنصاف عراة ، يحطّ الذباب على عيونهم ولا يجد منهم يدا تمتد لتذبّه بعيدا عنها ».

ويستحضر لوتي في ذهنه الوجود الإنجليزي الكثيف في مصر فيناجي نفسه : ترى كيف بات المصريون على هذا الإذعان وهم الذين شهد لهم الماضي بأعظم الجهود ، يوم كان العالم كله مازال يحبو على التراب ؟ لعله الإرهاق بعد العمل الشاق ، أو لعلها غفوة طال عليها الأمد . لقد

عاشوا بالأمس في رفقة الملوك وسط المجد والخلود، واليوم تشاركهم بهائمهم في بيوت لها لون التراب الذي هو لون ثيابهم. ويتمنّى لوتي في أعماقه لهذا الشعب الكريم المضياف الصبور العاشق لأرضه أن يستيقظ. ذلك أنه ينتظر من هذا الشعب أن يطالع العالم بمعجزات جديدة يوم يكتب له البعث من جديد.

«ها هي ذي طيبة مصدر النور الذي غمر الأرض كلها والتي شهدت المجد منذ أربعة آلاف عام، وألهمت العالم الفن والدين والجمال، تثير الإعجاب ببهو الأعمدة المقام باسم الإله آمون سيّد الحياة والخلود. لقد كانت الآلهة المعبودة في مصر تتغير بتطور الفكر الإنساني ماضية بمصر إلى التوحيد. ومنذ بنى سيتي الأول والرعامسة معابد الكرنك واصل مَنْ أتى بعدهم - حتى الغزاة المحتلّون - متابعة البناء حول أخذ المعابد، إلى أن جاء المسيحيون ثم المسلمون فعدّوا طيبة موطن الآلهة الباطلة وأخذوا في هدمها. وبعد خمسمائة عام من بدء هذا العمل الغريب تحولت طيبة إلى كبرى مناطق الأطلال في العالم، ولم يُنقذ من آثارها إلا ما أخفته لنا تحت طيّاتها الرمال. واليوم يبدأ الغرب في إيقاظها من جديد، هذا الغرب الذي أنكر كل شيء وانخذل أمام لغز الموت، ينحني احتراما لأطلال طيبة يستخرج كنوزها ويحفظ ما بقي من آثارها من الضياع».

وأمام أطلال طيبة المترامية يحسّ لوتي بضآلته، وبأن النور أمامه وإن لم يخمد فقد استحال ضوءًا أزرق باهتا وكأنه قد غشيت عينيه بزجاج أزرق يرى من خلاله كل هذه الغرائب: بحيرة أوزيريس [يقصد آمون] وماءها الراكد يغطي الكنوز الثمينة التي خُبِّئت منذ قرون أيام غزو الفرس والنوبيين، وقاعة احتفالات تحتمس الثالث الفسيحة بالكرنك تعشّش فيها الغربان التي لا تكفّ عن النعيق، والمسلات القائمة أو الراقدة كأعواد اللوتس، وأعمدة معبد آمون العديدة المنحوتة رؤوسها على هيئة زهرات لم تتفتّح بعد، يصطفّ ستون منها عن يمين وستون عن شمال. والقمر المتسلّل يسكب شعاعه على الآلهة التي يحدّق بعضها في بعض، صامتين رغم تشوّقهم إلى الحديث، أصابعهم مرفوعة ورؤوسهم تحيط بها الهالات. وتبدو أطلال طيبة بالليل وكأنها مسترخية في التفكير تسترجع ماضيها البعيد. أما في الصباح فتبدو أطلال طيبة التي تلهبها الشمس ممدّدة على الضفة الشرقية من النيل كهيكل عظمي لبهيمة ضخمة ماتت منذ آلاف السنين، لم ينجح الزمن في الإتيان عليها تماما. الأعمدة الجبارة التي تحمل فوقها السّقف تتحدث عن هذا الجهد الجبار لشعب حديدي العضلات أمضى القرون في بناء هذه المعجزات. ألوان تيجان الأعمدة الزرقاء والخضراء والصفراء ما زالت تتألق وتشرق بها أوراق الزهور، وبعض الأعمدة قد تصدّع يغطي الأسمنت صدوعها. ورجال يحفرون ليزيلوا الرمال التي تكدست ارتفاعا إلى ستة أمتار. إنها مساحات شاسعة من المحال أن تعاد إلى ما كانت عليه مبانٍ وعمارةً مهما سُخِّرت في سبيل ذلك جماعات العمال والعديد من الآلات.

وتحسّ الاختناق وسط الأعمدة الضخمة التي يأخذ بعضها بخناق بعض لتسند السقف الصخري، ويتجه الممر الرئيسي بمعبد آمون إلى الشمال الغربي بحيث تدخله الشمس ساعة الغروب مرة واحدة كل عام، فيضيء الممر كله ساعتها وتعزف الموسيقى تمجيدا لإله طيبة العظيم. أية بداية للفكر الإنساني صنعها شعب لم يكن يفكر إلا في الخلود. إنها بداية إنسانية أخرى غير هذه التي أغرقت نفسها اليوم في اليأس والكحوليات والمتفجّرات.

وعلى الضفة الغربية للنيل ، وفي ظل جبال ليبيا الوردية اللون تقبع مدافن ملوك طيبة . فنودّع تمثالي ممنون وحقول الحنطة التي تحوطهما ثم التلال المليئة بالمغارات والكهوف الغريبة التي يجوس البدو خلالها بحثا عن المومياوات . ولننفذ داخل الجبل عبر ممر مرهق لنجد أنفسنا في وادي الملوك، وتصبح جبال هضبة ليبيا التي كانت جميلة عن بُعْد وكأنها قبر هائل مخيف . ونقرأ على الفتحات المربعة المنحوتة في صخرة ضخمة أسماء المومياوات : رمسيس الخامس، سيتي الأول، تحتمس الثالث ، رمسيس الثالث ، غير أن هذه المومياوات نُقلت إلى متحف القاهرة عدا أمنحتب الذي تُرك في أعماق الأرض والتي أقيمت محطة توليد كهرباء لتضيء طريقه ومخدعه من الثامنة صباحًا إلى منتصف نهار الساكنين فوق سطح الأرض . الدّرج مرهق والمنحدر الهاوي يكاد يكَفّؤنا على وجوهنا فنهبط عَدْوا ، والسراديب متاهة مضلّلة بالمتاريس التي تسدّ آبار الدفن . وتنلقّت لتذهلنا النقوش على الجانبين بتميّز ألوانها ، وإذا بنا أخيرا في المقبرة التي يرتفع سقفها الأزرق المحتشد بالنجوم فوق ستة أعمدة . ثم أمنحتب(٨٦) في خلوته مغمض العينين ، وجهه عابس تأكّل بعضه، وجسده نصف عار وسط بقايا أغطية مهترئة، وعلى قسماته شبه استجداء بأن نتركه وحده وادعًا في مخدعه الغائر في الأعماق . فلنأخذ في الصعود ثانية لنخلّفه في عزلته ينشد الخلوة والهدوء .

(٨٦) نُقلت مومياء أمنحتب الأول وأمنحتب الثالث فيما بعد إلى المتحف المصري بالقاهرة. ولم تبق بوادي الملوك سوى مومياء توت عنخ آمون.

ثمانية أعوام وقطار حديدي حوّلت أسوان إلى مدينة حديثة ترحّب فنادقها الأنيقة بالسائحين الوافدين لرؤية الآثار . اختفي شلال أسوان ليحلّ محله خزان ضخم ذو طراز إنجليزي يحتجز مياه النيل ليروي بها أراضي الدلتا الظامئة ، وأطلق اسم الشلال [كتراكت] على فندق ذي خمسمائة حجرة .

وتعترض النيل أمام أسوان صخور جرانيتية ناتئة تتأوّد مياهه بينها وتحيلها إلى جزر مخضرّة ساحرة . فلنأخذ قاربا من مدينة الشلال التي تنضح ملاهيها الأوربية الطابع برائحة الكحول : لنجد أنفسنا وسط بحيرة يحتضنها الخزان والجبال الصاعدة كأنها مدرّجات رهيبة تحاصر البحيرة . وتبرز من جزيرة فيله الغريقة قمّتها التي يتربّع عليها معبد إيزيس وذلك الجوسق الرخامي الرهيب الذي يبدو لنا وكأنه مرفأ حزين . وفي القاعة الكبرى غير المسقوفة التي تتصدّر المعبد يسود الظلام بين تماثيل الملوك الجرانيتية فنُرسي قاربنا إلى جدار من الجدران متلبّثين انتظاراً لإطلالة القمر حين يرتفع إلى المستوى الذي يرسل منه ضياءه علينا فتتجلّى لنا الرؤية . وترهص بقدوم القمر سحابة وردية فوق قمة البوابة ما تلبث أن تتخذ شكل مثلث مضيء بيّن الجوانب يتّسع شيئا فشيئا حتى يعمّ الجدران العريضة ثم يأخذ في الهبوط إلى قاعدة المعبد كاشفا جزءا فجزءا عن الرهبة التي تسود النقوش الغائرة وتلفّ الآلهة والإلهات وتغشّي الحروف الهيروغليفية ، وجموع الشخوص الذين يتهامسون بالإشارة . ثم نعد وحدنا ، إذ لا يلبث بصيص القمر أن يكشف لنا عن عالم من الأشباح حولنا . أشباح متراوحة الأحجام كان يسترها الظلام وكأنهم يتبادلون الحديث بينهم كالبُكْم حتى يقطعوا السكون المخيّم ، يعبّرون عن حوارهم بأيديهم المشيرة وأصابعهم المنصوبة . وهنا تتجلّى إيزيس العملاقة المنحوتة على يسار المدخل مطرقة رأسها الدقيق الذي يعلوه طائر ومن فوقه قرص الشمس . وحين تتدلّى هالة الضوء تكشف عن صدرها ثم ذراعها الذي يرتفع ليعبّر عن حركة غامضة تُعْرب عن أمر مجهول، ثم عن عري جذعها النحيل وردفيها الملفوفين بمشدّ . ها هي ذي الإلهة تبرز من الظلام كاملة ، ولكن يبدو أنها قد عرتها دهشة مشوبة بالقلق حين رأت بين قدميها

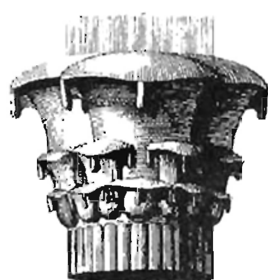


بدلا من بلاطات الرخام التي تعرفها منذ ألفي عام صورتها منعكسة على صفحة الماء تطول وتطول حتى يبتلعها الماء.

وفي سكون الليل الذي يغمر هذا المعبد المعزول وسط البحيرة نُفاجأ بهدير جنائزي يزمجر، فثمة رواسي تنهار وصخور جليلة تتفتت وتتساقط مخلفة على سطح الماء ألوف التجاعيد الدائرية المتحدة المركز تتشكل ثم ما تلبث أن تبدل أشكالها متلاحقة دون أن تكف عن تعكير سطح هذه المرآة المحصورة بين كتل الجرانيت الضخمة بينما إيزيس تتأمل في أسى صورتها تتبدد ثم تنمحي».

ما أعمق الشجن الذي ينبض في هذه الكلمات الصادقة المخلصة من كاتب يعرف لهذا التراث حق قدره، ولكن ما أبعد هذه الصورة الرقيقة عن الوضع اليوم. لقد تم إنقاذ معابد فيله التي شهدها بيير لوتي وكان يظنها على وشك أن تُسلم أنفاسها الأخيرة، والماء يعلو رويداً رويداً ليبتلع كل يوم مزيدا من رقعتها. غير أن حكومة ثورة ٢٣ يونيو التي أقامت السد العالي لم تشأ لهذا الجزء من حضارة الوطن أن يندثر أو أن يطويه الماء في جوفه على الرغم مما كانت تُشغل به من هموم المصريين. ولم يكد جسد السد العالي يكتمل حتى هُرعت نفس الأيدي وبنفس الحماسة متآخية مع ألوف الأيدي النبيلة المتضامنة والوافدة من شتى أنحاء العالم إلى إنقاذ هذه الجزيرة وما عليها من معابد وآثار لتعصمها من ابتلاع الماء لها، ثم تنسحب المياه من تحت قدمي إيزيس ولتصعد بالإلهة بعد ذلك إلى قمة جزيرة إيجيليكا المجاورة كي ترفرف من جديد راية من رايات الحضارة الإنسانية خالدة.

ليت بيير لوتي يُبعث من موته ليشهد بعينيه كيف بُعثت إلى الحياة معابد فيله، وإذن لأضاف لكتابه خاتمة بعنوان «بعث فيله»، فلم تكن اللحظة التي شاهدها لوتي هي لحظة «موت فيله» بل كانت لحظة التأهب للعودة إلى الحياة من جديد.



الفصل الثانى



الفصل الثاني

الرحالة الإنجليز

لفتت الحملة الفرنسية أنظار العالم كله إلى مصر عام ١٧٩٨ فأثارت الاهتمام بالشرق الذي تجلّى في حركة الاستشراق النشطة وما صاحبها من العكوف على ترجمة المؤلفات الشرقية وزيادة عدد كتب الرحلات. ولم يلبث الشرق أن استحال إلى هدف مقصود لذاته تدور حوله الدراسات بمنهج عقلاني بعيد عن الخيال. وكان هذا هو وضعُ مصر، إذ لم يعد إشباع الفضول والشغف بكل ما هو غريب هو الذي يلفت انتباه الإنجليز إلى مصر بعد ظهور أهمية موقعها الإستراتيجي حتى نادى بعض الإنجليز بضرورة احتلالها، وعكف البعض الآخر على الكتابة عنها لإشباع فضول الرأي العام الذي بات مولعًا بكل ما يتعلق بمصر من تصاوير وكتب رحلات ومقالات وقصائد ورسوم كاريكاتورية وكتب فرنسية مترجمة إلى الإنجليزية وأخبار انتصار الإنجليز على الفرنسيين في موقعة النيل. وهكذا بدأت مصر بصفة عامة تحظى بنظرة جديدة عمادها الواقعية. وقد دفعت هذه النظرة العملية التي فجّرتها الحملة الفرنسية الإنجليز إلى إقامة الاتصال المباشر بينهم وبين مصر التي لم تقتصر أهميتها على أنها كانت مسرحا لأحداث تاريخية ورد بعضها في الكتاب المقدس وبعضها الآخر في كتب التاريخ القديم، بل لما تضمّه كذلك من عاديات كشف عنها علماء الحملة الفرنسية، فقد انفسح مجال غير محدود أمام نزح هذه الآثار وجمع الفرنسيون منها جملة كبيرة خلال سنوات الاحتلال الثلاث، غير أن معظم هذه الآثار قد وقع في أيدي الإنجليز بعد هزيمة الفرنسيين عام ١٨٠١ حين وصل إلى مصر دبلوماسي في الرابعة والعشرين من عمره هو وليام هاملتون وكان سكرتيرا للورد إلجين سفير بريطانيا في إستنبول. وكان أول عمل اضطلع به عند وصوله هو المطالبة بحجر رشيد الذي كان الفرنسيون على وشك الإقلاع به مخالفين نصوص الاتفاق، فاستولى على سفينة كانت تتأهب للإقلاع خلسة فإذا هي تضم ثروة من الآثار من بينها حجر رشيد الشهير. وكان لنجاح هاملتون في مهمته أثره في أن عهد السفير إلى سكرتيره في العام التالي بالإشراف على انتهاب منحوتات البارثينون الخالدة وتهريبها من أثينا إلى لندن!

وكانت موقعة النيل التي انتصر فيها الإنجليز على الفرنسيين لتأمين الطريق إلى الهند عبر مصر قد أخذت بعقول الرأي العام البريطاني وملأته تيهًا بإمبراطوريته التي لا تغيب عنها الشمس، ووجّهت نظره إلى أهمية مصر بوصفها موطئ قدم في الطريق إلى الهند درّة التاج البريطاني. ولم

تكن هذه أول مرة يسمع فيها الشعب البريطاني عن مصر ، فقديما تسلّق الشاعر الرحّالة جورج سانديز (١٥٧٨ ـ ١٦٤٤) هرم الجيزة عام ١٦١١ وعرض ألوانا من تقاليد أهلها وعاداتهم وتاريخهم ضمن كتابه ذي الأجزاء الأربعة عن رحلته إلى تركيا وفلسطين ومصر وإيطاليا ، كما رسم شكسبير من قبل صورة رائعة لمصر ومليكتها كليوباترة وخاض في وصف آلهتها متأثرا بقراءاته لبلوتارخوس وميلتون .

وخلال القرن الثامن عشر زار مصر نفيف من العلماء والرواد الأركيولوجيين ونفر من الشبان المغامرين الذين مدّوا « جولتهم الكبرى » كي تشمل معبد بعلبك وأطلال طيبة . وكان العُرف قد جرى في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر مع شباب الأسر النبيلة والموسرة أن يوفدهم أهلوهم لمدة سنة في رحلة بين ربوع أوربا يطلقون عليها « الجولة الكبرى » Grand Tour برفقة قسيس يلقنهم تعاليم الكنيسة الإنجليكانية أينما ذهبوا ويحميهم من الوقوع في براثن العقيدة الكاثوليكية . وكانت « الجولة الكبرى » تبدأ بأوستند في بلجيكا ولاهاي بهولندا ثم الإمارات الألمانية البروتستانتية وتنتهي في جنيف أو لوزان بسويسرا لتعلّم الفرنسية . وفي منتصف القرن الثامن عشر اتسعت رقعة « الجولة الكبرى » لأسباب طبقية لتشمل كاليه وباريس للاختلاف إلى صالونات الطبقة الأرستقراطية ولتعلّم آداب الحديث واللياقة وأصول اللغة الفرنسية ، وكانت عين القسيس لا تغفل عن رعاية الشبان الذين في رفقته أينما حلّوا خوفًا من أن يعتنق أحدهم الكاثوليكية أو أن يتردّى في رذيلة . وفي أواخر القرن الثامن عشر امتدّت « الجولة الكبرى » مع ظهور الاضطرابات في أوربا ونشوب الثورة الفرنسية وباتت تشمل الإمارات الإيطالية حتى مملكة نابلي . وأصبح من بين أهداف « الجولة الكبرى » تعليم الشبان الدراسات اليونانية واللاتينية القديمة « الكلاسيكيات » في مواطنها الأصلية برعاية القس الذي كان يصطحب معه عادة مكتبة تضم مؤلفات الشعراء اللاتين الكبار أمثال ڤرچيل وهوراس وأوڤيد ، وخلال تلك الجولة كان الشبان يقتنون من الآثار القديمة تحفا تذكارية . وبعد وصول « الجولة الكبرى » إلى شواطئ البحر المتوسط ازداد شغف شباب الإنجليز لرؤية آفاق أشد اتساعا فامتدت إلى بلاد اليونان مع بدء الحركة الرومانسية بأوربا في أواخر القرن الثامن عشر ومطالع التاسع عشر . وفي اليونان كان اللقاء بين الشبان الإنجليز ـ الذين كانوا لا يتجولون إلا في حراسة الفرسان المدجّجين بالسلاح ـ وبين مسلمي الأتراك ، وكان هذا اللقاء هو الأول من نوعه مع المسلمين منذ الحروب الصليبية . وقد تأثر الخيال الإنجليزي بوصول « الجولة الكبرى » إلى تلك الأقاليم الجديدة حتى لقد استوطن إيطاليا الشعراء الإنجليز الرومانسيون من أمثال بايرون وشيلي وكيتس واستقروا فيها . ثم مالبثت « الجولة الكبرى » أن امتدت إلى الأناضول وشواطئ البحر المتوسط الشرقية وجزر اليونان وسوريا وفلسطين وسيناء ومصر .

وكان الفرنسيون قد بدؤوا منذ نهاية القرن السابع عشر أبحاثهم الأثرية الهامة في مصر ، وتبعهم پوكوك الإنجليزي (١٧٣٧) والقس توماس شو (١٧٣٨) ونوردن الدنمركي (١٧٣٧) . وقد أثير جدل كثير حول بعض المسائل التاريخية خلال القرن الثامن عشر ومن بينها الموقع الدقيق لمدينة منف إلى أن قطع الرحّالة الفرنسي سافاري الشك باليقين . حتى إذا جاء العلماء الفرنسيون المصاحبون لحملة نابليون وبدؤوا رصد حضارة مصر وفق منهج علمي مرسوم في دقة وبراعة لم تمنعهم عزلتهم التي فُرضت عليهم بعد تحطيم أسطولهم من أن يتابعوا عملهم الدؤوب بأن يجعلوا

من وحشة تلك العزلة حافزا يؤجج مثابرتهم حتى سجلوا خلال أسوار هذا الحصار أمجادا علمية جذبت أنظار أوربا إلى الحضارة المصرية .

وقد تجلى نشاط « الجمعية المصرية » التي كانت أول مظهر من مظاهر اهتمام إنجلترا بمصر في هواية الفنون التي غلبت على أعضائها في دراساتهم عن مصر . وباستثناء نوردن قصد الجميع مصر على نفقتهم دون أن يُلزموا بعرض ثمار رحلاتهم أمام أية هيئة علمية . على أن مصر قد شهدت خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر وصول فئة جديدة من الرحالة تموّلهم جمعيات علمية أو شركات كبرى كي يضعوا بين أيديها ما تُسفر عنه دراساتهم . وأوفدت « هيئة تنمية كشف مجاهل أفريقيا » التي أُسست عام ١٨٧٧ عددا من المكتشفين المدرّبين مرّوا جميعا بمصر ، كما أرسلت شركة الهند الشرقية غيرهم لاكتشاف الطريق البرّي إلى الهند . وكان هناك غيرهم من الرحالة المبشّرين الذين تموّلهم جمعيات الكتاب المقدس الإنجليزية ، غير أن عدد هؤلاء الرحّالة إلى عدد أولئك الذين زحفوا على مصر بعد جلاء الفرنسيين عنها كان قليلا .

وشاعت الزخارف المصرية في العديد من الدور والقصور بالريف الإنجليزي دون الاقتصار على الاقتباس من رسوم ڤيڤان دينون التي صدرت طبعتها الأولى وقتذاك ، فشيّد توماس هوب Thomas Hope في قلب لندن فيما بين عامي ١٧٩٩ ، ١٨٠٤ قاعته الشرقية التي تعدّ أشهر إنجازاته بعد خروج الجيش الفرنسي من مصر وبعد صدور كتاب ڤيڤان دينون ، لتضم من الصور والرسوم والتحف ما يفوق غيرها من جميع الإنجازات المعاصرة المعبّرة عن هوس التعلّق بالمصريات آنذاك .

كانت الرحلة إلى الشرق تعدّ في مطلع القرن التاسع عشر مغامرة بطولية تقتضي المهارة والجلد والقدرة على الاحتمال والتكيّف مع الظروف وسعة الحيلة وحسن التدبير وسرعة البديهة ، وكلها صفات تتوافر في الشباب . ومن هنا كان معظم الرحّالة من الشباب ، المولع بالمخاطرة وركوب الخيل ، حاملا بندقيته التي لا تفارقه سواء وهو في مضرب الخيام بالصحراء أو وهو في قاربه فوق صفحة النيل يستخدمها للتسلية أو للصيد . ثم ما لبثت وسائل المواصلات أن تقدمت مع مرور الأيام خلال القرن ، وانتهى عهد ما كان الفرنسيون يدعونه «العهد البطولي للرحلات إلى الشرق» ليبدأ عهد السياحة والتجوال ، فإذا الرحلة تغدو سهلة ميسورة ، وإذا المسافر يستقلّ السفينة من إنجلترا إلى الإسكندرية رأسًا متجنّبًا متاعب الحَجْر الصحّي إذا وقع اختياره على الطريق البرّي عبر القارة الأوروبية ، وإذا وسائل الراحة تتوافر في فنادق أوروبية الطابع ، فضلا عن تجهيز «ذهبيّات النيل» بحيث تصبح سفنًا فاخرة بالغة الترف .

ومن هنا كان الإغراء بأن يتابع السائح رحلته الصيفية الأوروبية بتمضية الشتاء في مصر التماسًا للدفء ونفقات الفنادق الزهيدة أو جريًا وراء المشاهد الجذّابة الجديرة بالتصوير . وهكذا أضيف الشرق الأدنى منذ عام ١٨٦٠ إلى «الجولة الكبرى» بالنسبة للفنانين الذين كان بعضهم يقنع برحلة واحدة يعود بعدها إلى وطنه لعرض ما رسمه من موضوعات شرقية ثم يرتدّ إلى تصوير الموضوعات المحلّية . أما البعض الآخر فكان يعود إلى الشرق المرة إثر المرة ليستقر به فترات طويلة بعد أن عشق الشرق وأهله ، وتعلّم نفرٌ منهم اللغة العربية أو لهجات البربر ، كما أجادت قلّة منهم اللغة التركية . بل لقد قام البعض بشراء دور بفلسطين وشمال إفريقيا أنفقوا عليها من دخل

لوحاتهم التي يرسلونها إلى باريس ولندن ونيويورك وبوسطن حيث يعيش عملاؤهم.

أما الفئة الأولى من الرحّالة الفنانين فهم «المصوّرون الوصفيّون» (التوضيحيّون) Illustrators، ولم يكن أغلبهم مصوّرين محترفين بالمعنى المتداول بقدر ما كانوا رسّامين طوبوغرافيين محترفين يعملون في خدمة دور النشر والطباعة. ومع مطلع القرن ظهر الرسّامون الرسميّون والمرافقون للبعثات العلمية لتسجيل نشاطاتها وما يُستخرج من حفائرها، أو يستأجرهم الرحّالة الأثرياء الحريصون على الاحتفاظ بذكريات رحلاتهم مسجّلة - فلم يكن التصوير الفوتوغرافي قد عُرف بعد - أو لتزويد ذكرياتهم المنشورة في كتبهم بالصور التوضيحية.

فنجد لورد ڤالنتيا - على سبيل المثال - يصطحب معه هنري صولت في مستهل القرن باعتباره مصوّره الرسمي أثناء زيارته الرسمية للحبشة، مستخدما رسومه لتوضيح ما اشتمل عليه تقرير رحلته. كذلك ارتحل المصوّران وليام بارتليت وتوماس آلوم إلى مصر وفلسطين لتزويد أحد كبار الناشرين في لندن بالصور الإيضاحية المطبوعة بطريقة الحفر على الأسطح المعدنية اللازمة لما ينشره من كتب عن مصر وفلسطين وتركيا. كما ظهرت أيضا طبقة المراسلين الحربيين المصوّرين المصاحبين للحملات الحربية لتسجيل أحداثها ووقائعها مثلما حدث في حرب القرم.

وقد أعدّ الأستاذ چيرالد آكرمان[٨٧] بآخرة إحصائية حول ٢٨٨ فنان إنجليزي عملوا كمصوّرين وصفيّين، أعني فنانين ارتحلوا لاستغلال مواهبهم التصويرية تجاريا في مجال النشر، كان من بينهم ١٠٪ رسّامين مأجورين، و٢٠٪ مصوّرين للكتب والمجلات الدورية، و٥٪ مراسلين حربيين، و٦٪ ألّفوا كتبا تضم تصاويرهم، على حين كان ٢٠٪ من بين هؤلاء الفنانين الاستشراقيين مصوّرين وصفيّين. ولا يجوز إغفال الفنانين المتديّنين الذين كانوا يسعون إلى تصوير مشاهد الكتاب المقدس وكانت نسبتهم ١١٪. وكانوا إما طوبوغرافيين يسجّلون المواقع التاريخية في فلسطين وما حولها تعرضها للبيع بعد تحويلها إلى صور مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو على الأسطح المعدنية، وإما كانوا مصوّرين حرفيين يطمحون في تصوير المباني التاريخية والأماكن المذكورة في الكتاب المقدس والأزياء المحلية، إذ كانوا يعتقدون خطأ أنه لم يطرأ أي تغيير في مصر وفلسطين وسوريا منذ مولد المسيح. كما غالى بعض المصوّرين البريطانيين فعكفوا على استحداث إيقونوغرافية دينية «مطهّرة» من البدع الكاثوليكية، اشتهر من بينهم داڤيد ويلكي David Wilkie الذي انبرى يؤدي في مجال التصوير ما يؤدّيه رجال اللاهوت البروتستانتي لتخليص عقيدتهم من الشوائب الكاثوليكية، وحاكاه في نفس الاتجاه المصوّر المشهور وليام هَنْت. وكان من المتوقع أن يكون هذا الفريق من المصوّرين أشدّ المصوّرين خصومة للإسلام باعتبارهم شديدي التديّن، غير أن رسائلهم وكتبهم خلت من التعصّب إلا في القليل النادر الذي لا يقارن بالسفاهات التي نشرها الرحّالة البروتستانت من رجال الدين، في حين انصرف أشدّ أنواع التعصّب ضد السامية التي يمثّلها اليهود الذين اختلطوا بهم.

وثمة سبب آخر لا علاقة له بالفن لزيارة الشرق هو اعتدال المناخ، فقد كان دفء الشتاء وجفافه فرجًا لمرضى الصدر والتهاب المفاصل، إذ كان طقس الشتاء في أوروبا بالغ القسوة. فضلا عن حاجة المصوّرين إلى ضوء الشمس لرسم مشاهدهم.

(٨٧) Ackerman, Gerald: Picturing the Middle East. A Hundred years of European Orientalism. ASymposium. Dahesh Museum. New York 1996.

وأخيرا كان هناك مبعوثو الحكومات من عتاة المستعمرين الإمبرياليين، كالدبلوماسيين ورجال الإدارة وضبط الجيش. وقليل من بين هؤلاء كانوا مصوّرين فضلا عن بعض زوجات الدبلوماسيين أو ضباط الجيش.

وما من شك في أن تصوّر الغرب للشرق باعتباره مرتع الفسق والفجور كان أحد أسباب جذب الرحّالة والفنانين إلى المنطقة. وبرغم ندرة النصوص التي استفاضت في هذا الموضوع في كتابات الرحّالة الإنجليز التي اتّسمت إلى حدّ ما بالتحفّظ، نرى أن الرحّالة الفرنسيين الذين اشتُهر عنهم الصراحة وعشق أجواء المرح لم يلتزموا هذا التحفّظ، على الوجه الذي نلمسه عند مطالعة ذكريات الأديبين جوستاف فلوبير وجيرار ده نرڤال عن رحلتيهما إلى مصر. ومن هنا اتسمت لوحات الفنانين الإنجليز المصوّرة التي تتناول مشاهد الحريم في أغلب الأحيان بنفس التحفّظ، وإذا جون فردريك لويس يُقدّم نساء الحريم الشرقي كاسيات تماما، متجنّبا الوضعات المثيرة التي دأب المصوّرون الفرنسيون على تضمينها لوحاتهم. وجدير بالذكر أن عددا من الفنانين الأوربيّين قد استهوته طبيعة المواطنين وأسلوب حياتهم فتشبّه بهم. مثل جون فردريك لويس الذي قضى بالشرق الأدنى أربعة عشر عاما لم تطأ قدمه فيها موطنه، أمضى منها عشر سنوات بالقاهرة يحيا حياة مُترفيها.

وكشف البروفسور أكرمان في إحصائيته عن أن ٥١٪ من الفنانين الإنجليز كانوا مصوّرين استشراقيين بمعنى الكلمة، وأن ٣٣٪ جذبوا إلى الشرق الأدنى سعيًا وراء المشاهد الجذّابة الجديرة بالتصوير، وأن ٢٠٪ منهم عكفوا على هذا اللون من التصوير جريًا وراء الكسب المادي بما في ذلك كتّاب الرحلات ومصوّريهم، وأن ١١٪ منهم كانوا يسعون وراء تصوير المشاهد التوراتية، وأن ١٠٪ منهم جاءوا التماسًا لجو الشتاء الدافيء، وأن ٤٪ منهم كن زوجات لموظفين حكوميّين. ومن هنا اعتبر أن «المستشرق الأمثل» هو مَنْ قام بالعديد من الرحلات إلى الشرق، أو أقام فترة طويلة في أحد أقطاره، أو تعلّم لغة أو لهجة محلية، أو اتخذ أحد الأمصار الشرقية محلاً لإقامته، أو أقدم على المغامرة بالعيش بين قبائل البدو. واستخلص من دراسته أن ١٨٪ من بينهم قاموا بعدّة رحلات، و٣٧٪ أقاموا بالشرق الأدنى فترات ممتدة، و١٦٪ تعلموا لغة أو لهجة محلية، و٢٩٪ كانوا مغامرين، و٧٪ أقاموا مع البدو. كما أسفرت دراسته عن أن ٢٠٪ - قرابة نصف عدد الاستشراقيين المحترفين - كانوا فنانين جادين أدّوا رسالتهم بشغف وإخلاص، وزاروا المواقع التي صوّروها، وقضوا فترات ممتدة في بعض الأقاليم، وخاطروا بولوج الصحراء وشبه جزيرة سيناء وشرقي الأناضول والبتراء والواحات الواقعة إلى الجنوب من بسكرا بالجزائر، ولقنوا لغة أهل البلاد المحلية، وناقشوا الأهالي وارتبطوا معهم بعلاقات ودّية؛ كما تكشف مثابرتهم ودأبهم عن حماستهم في التعرّف على حقيقة البلاد التي زاروها والوقوف على ثقافتهم.



الدبلوماسي المتسربل
بالعجرفة البريطانية

وليام هاملتون



نشر هاملتون كتابه « مصريّات » [إيجيبتياكا][٨٨] ١٨٠٩ بعد ثماني سنوات من زيارته لمصر فكان لفترة من الزمن الوثيقة البريطانية التي يُعوّل عليها عن مصر وآثارها ، ومن هنا اقتبس منه الكثير من الرّحالة الذين جاؤوا في أعقابه . وكان القصد من كتابه أن يسدّ به الثغرات التي خلّفتها أعمال بوكوك ونوردن وفولني وفيفان دينون ، ولم يكن الكتاب على الرغم من تلك الجهود التي بُذلت كتاب رحلات بالمعنى المتداول بل كان أشبه ما يكون بخزانة للحقائق ، إذ اختفت انفعالات المؤلف من المشهد فلا نكاد نرى مثلما نرى عادة في كتب الرحّالة ما يدل على تأثره بالحياة من حوله صحّة ومرضًا أو شدةً ورخاءً أو انبهارًا وبرمًا . وإذ كان معنيًا بأن يكون كتابه غاية في الدقة والوضوح آثر أن يكتب كتابه هذا بأسلوب اليوميات وإن كان قد قدّم في مطلع كتابه عجالة عن المسالك التي سلكها خلال رحلته ، ثم نسج ملاحظاته في فصول توفق الموضوع دون أن يتبع تسلسل الأحداث ، فلم يقصد وصف مصر بل قصد إلى نقل معلومات عن مصر بصفة عامة وعن آثارها بصفة خاصة ، حاصرا جهده في استكمال أو تصحيح ملاحظات من سبقوه دون أن يعير الحياة المصرية أي اهتمام متجاوزا إياها باعتبارها معلومات غير ذات جدوى للقارئ . فنجد وصفه للقاهرة واقعيا بعيدا عن كل خيال مهما رفرفت أمامه أجنحة أساطير ألف ليلة وليلة ، ولا يكاد القارئ يطالع شيئا عن أفق القاهرة المحتشد بالمآذن والذي ألهب خيال الكثير من الأوربيين ، وكل ما سجّله عنها هو مساحتها وحدودها واستحكاماتها : « فالشوارع طويلة متعرّجة ضيّقة حتى لا يستطيع فارسان أن يتقابلا في أي منها إلا بمشقّة» . والواقع أنه كان أشدّ اهتماما بالقلعة وبالتحصينات التي شيّدها الفرنسيون وبالموقف السياسي بين الإنجليز والأتراك والبكوات والمماليك ، ولم يلتفت إلى الوجود الإنساني إلا حين عرض لقبائل البشّارية التي لم يسبق لأحد قبله وصفها . ومع ذلك فإن وصفه لمظهرهم وعاداتهم جاء مفككا غير موصول ، بدليل ما أورده عنهم من تفاصيل عشوائية لا رابط بينها ، وقارنهم في النهاية بالفلاحين المصريين الذين قسا عليهم قسوة بالغة بالرغم من أنه لم يُتح لنفسه الفرصة كي يتعمق في دراسة طبائع أي منهما ، فيزعم أن «البشّارية أكثر سذاجة وأشد عنفا وأمضى ذكاء من الفلاحين المصريين » ، والغريب مع ذلك أنه عدّ الاثنين من الهمج المتوحّشين . والحق أن وصفه للمصريين - كما تذهب د . فاطمة موسى في دراستها الشائقة لهاملتون - ريفيين كانوا أم حضريّين لم يأت بأسوأ مما ورد على لسان من سبقوه من الرحّالة ، فهو لم ير فيهم تلك الروح الشرقية الحالمة التي تتطلع من وراء شرفات قصور «ألف ليلة وليلة » ، ولا بسالة الهمج من البرابرة الذين يركضون بخيلهم هنا وهناك

(٨٨) Moussa, Fatma: W.R. Hamilton "Aegyptiaca. An Evaluation", 1954

في البيداء ، حتى لقد فاته أن يحصي لهم شيئا يستحق الذكر ، وعدّهم نكرات فحسب . وحينما عدّد هاملتون القوى السياسية التي ينبغي حسابها بمصر بعد جلاء الفرنسيين حدّدها بالأتراك والإنجليز والمماليك ولم يتجه خياله إلى أن المصريين يمكن أن يشكّلوا قوة عسكرية مناوئة . ولم يكن راضيا عن تخلُّف حكومته لوعدها للبكوات المماليك بمناصرتهم ضد الحكومة التركية ، لا إعجابا بالمماليك الذين لم يغب عن ناظريه تعنّتهم في معاملة الأهالي المصريين وإنما حرصا على مصالح بلاده الإستراتيجية .

والواقع أنه عندما التفت نحو الفلاح المصري نظر إليه نظرة الطبقة الوسطى الإنجليزية المحدثة التي جمعت في الهند ثروات طائلة وباتت تتطلع إلى المزيد منها في الشرق الأدنى . كما جرى فكره كذلك إلى أسباب تفكُّك الإمبراطورية العثمانية وهو يحلم أن تقوم مقامها إمبراطورية جديدة ، وهو ما جعله يبادر إلى لفت أنظار مواطنيه إلى أهمية الموارد الاقتصادية التي لا حدّ لها في مصر حتى بعد أن اغترف منها البطالمة ما ملؤوا به خزائنهم . وكان هاملتون يحلم في مطلع القرن التاسع عشر بقيام إمبراطورية إنجليزية على النهج الروماني في مصر ، فأفرد فصلا من ثلاثين صفحة في كتابه يسرد فيه تاريخ الحكم الروماني في مصر ويعدّد مثالبه . ويأخذ تعقيبه النهائي شكل التحريض حين يقول : «وهل يمكن أن تنتج نفس الشمس ونفس البيئة إلا ذات الثمار من ذات التربة؟» . ومن المؤكد أنه نظر إلى الشعب المصري على أنه نفس الشعب المستكين الراضي بالخنوع لحكم أي غاز جديد .

وإلى نظرة أمثال هؤلاء الرحالة الإنجليز التي تشوبها الرغبة في استغلال المصريين وثرواتهم خلال هذا القرن ، نجد ازدراءهم للمصريين المعاصرين آنذاك ، فلقد كانوا يضاهون دائما بين ما كان عليه المصريون الأول من عظمة وبين ما انحدر إليه السلف من بؤس وتخلّف ، وهو ما يتجلّى خلال صفحات الكتاب كله .

ومن الطريف أنه وقف مثل غيره أمام النقوش المصرية القديمة وقفة دفعته إلى الحَزْر والتخمين محاولا استكناه أسرارها غير أنه أخفق كما أخفق مَنْ قبله ومَنْ بعده حتى حُلّت أسرار الرموز الهيروغليفية . وبالرغم من محاولاته الجادة لتسجيل المقاييس وموازنة الخرائط القديمة بالجديدة وترجمته الدقيقة لبعض النصوص اليونانية التي وقعت له لم يستطع تقدير آثارنا المصرية حق قدرها بوصفها إبداعات فنية ، إذ لم تكن قدراته على التذوق الجمالي تؤهّله لاستيعاب صيغة التنوّع من خلال وحدة الأسلوب ، ذلك أن ثقافته الكلاسيكية قد حالت بينه وبين أن يدرك كل أسرارها الجمالية ، كما حال تعصّبه الديني ضد المسلمين وجهله بلغتهم بينه وبين أية مشاركة وجدانية مع المصريين . ولعل عيب كتابه هذا هو عيب عصره ، فلقد كان اهتمام الإنجليز في الربع الأول من القرن التاسع عشر مركّزًا لا على مصر المعاصرة بقدر ما كان مركّزًا على مصر القديمة ، ولم يتجه إلى المصريين المعاصرين إلا خلال العقد الثالث من هذا القرن على أيدي إدوارد لين وبوركهارت .

وما لبثت مصر أن غدت ميدانا لأشهر الكشوف وأهم ساحة لتطور علم التنقيب والحفائر المعني بالحرص على سلامة الآثار التي يستخرجها ثم الحفاظ عليها . غير أنه لم يكن هناك حدّ لجشع المموّلين . ولولا القدر الكبير من الآثار الذي بلغ بعضه ضخامة هائلة لتحوّلت المناطق الأثرية إلى خرائب وأطلال . وقد انضاف إلى رعاة الفنون الموسرين في القرن الثامن عشر أمناء

المتاحف المغالون في جشعهم الشخصي خلال القرن التاسع عشر فتهالكوا على تكديس الآثار المصرية في كل من المتحف البريطاني ومتحف اللوفر ومتحف برلين. وكانت هذه الآثار من الكثرة بحيث اقتضت إنشاء متحف يختص بها في لندن، فأنشئت القاعة المصرية عام ١٨١٢ في حين كان المتحف البريطاني يغص بمجموعة الآثار التي حملها إليه الثراة والرحالة والمغامرون. وبتدفق هذه العجائب تزايد شغف الرأي العام وتعلقه بها، وظهرت الكتب التي تتناول الأزياء المصرية القديمة والأساطير الفرعونية والعمارة الإسلامية وغير ذلك من مظاهر الحياة المصرية بأعداد هائلة، كما أخذت صور ورسوم أبي الهول وطيبة وممفيس وفيله والأهرام والحياة اليومية في القاهرة تصبح مشهدا مألوفا في أكاديمية الفنون بلندن حتى استثارت هذه الظاهرة الناقد الفني الشهير جون راسكين فعقب عليها بقوله: «ألم يئن الأوان بعد للخروج من أسر مصر والتعرف على مخلوقات أخرى غير العرب وجمالهم؟».

على أن هذا التأثير المصري قد نفذ كذلك إلى ميدان الشعر حين أوحى رأس تمثال رمسيس الثاني إلى الشاعر شيلي بوضع قصيدته المشهورة المعروفة باسم أوزيماندياس(٨٩) عام ١٨١٨ التي يقول فيها ما ترجمته:

(٨٩) أطلق علماء المجمع العلمي المرافقين لحملة نابليون على مصر اسم أوزيمانديس خطأ على معبد الرامسيوم.

حدثني رحالةٌ وافدٌ من أرض ذات حضارة عريقة،
أن في صحرائها تنتصب ساقا تمثال ضخمتان،
قُدتا من حجر ولا تحملان جذعا.
وعلى مقربة منهما غاص في الرمال جزء من رأس مهشم،
تُنبئ جبهته الجهمة وشفتاه المتغضنتان وتعاليه الآمر في جمود،
عن قُدرة النّاحت في سبْر غور العواطف وتجسيدها،
فظلّت عبر الدهر ينبس بها الحجر الخامد،
بعد أن توارت اليد التي صاغتها،
وانطوى الوجدان الذي بثّ فيها النبضات.
وعلى قاعدة التمثال نقشٌ هذا نصّه:
[أنا أوزيماندياس ملك الملوك.
نظرةٌ إلى ما خلّفتُ أيها المتعالون
كفيلةٌ بأن تجعلكم تطأطئون الرؤوس
قانطين عن أن تبلغوا مداها]
ليس ثمة شيء في الجوار،
وما هي إلا رمال جرداء منبسطة مستوحشة
حول التمثال المتداعي الجبار
مترامية إلى بعيد.... بغير حدود.»



شمشون الحفائر

بلزوني

قنصل وتاجر

هنري صولت

 لقد أصبحت مصر قِبْلة الرّحالة الإنجليز حتى فاق عدد زوّارها خلال العقدين الأولين من القرن التاسع عشر عدد من زاروها خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر ، وذلك لسببين : أولهما انتهاء حروب نابليون التي حجزت الرّحالة الإنجليز خلال العشرين سنة الأولى من القرن التسع عشر عن الوصول إلى سواحل البحر المتوسط . وثانيهما استقرار الظروف السياسية في مصر بعد اعتلاء محمد علي عرشها مما أحسّ معه الرحالة بالأمن ومودّة الجماهير وهو ما كان يُفتقد في عهد المماليك ، حتى كتب أحد الرّحالة في عام ١٨١٧ : «يستطيع السائح أن يمضي حاملا نقوده معه من أدنى البلاد إلى أقصاها دون أن يتصدّى له لص يستولي على ما معه قهرا ، كما اختفت جريمة القتل ولم يَعُد لها أثر» .

وقد جاء فيما كتبه سير فردريك هنيكر في كتابه «ملاحظات خلال رحلة إلى مصر»(٩٠) في عام ١٨١٩ أن طيبة بأكملها قد غدت ممتلكات خاصة للقنصلين البريطاني والفرنسي ؛ ففي عام ١٨٠٦ زار هنري صولت(٩١) مصر ورسم عدة تخطيطات مبدئية للقاهرة ثم مالبث أن سعى كي يظفر بتعيينه قنصلا بمصر مؤملا أن يوفّق في الحصول على كمية من الآثار لحساب أحد أغنياء الإنجليز طمعا في مزيد من الثراء ، وظل يمارس هوايته حتى وفاته عام ١٨٢٧ بعد أن استولى عليه هيام رومانسي بمصر وآثارها . وقد استخدم صولت لتنفيذ مخطّطاته المغامر الإيطالي جوڤاني بلزوني الذي كان قد وصل إلى مصر عام ١٨١٥ بغية بيع آلة رافعة لنقل مياه النيل ، غير أن مشروعه أخفق فأنقذه الرحالة السويسري جون لويس بوركهارت بأن أوصى به هنري صولت خيرا . وفي غضون سنوات ثلاث استطاع بلزوني فتح المنفذ إلى معبد أبوسمبل الذي اكتشف بوركهارت وجوده قبل ذلك ببضع سنين . كما أزاح الرمال عن مدخل الهرم الأوسط بالجيزة وكشف مقبرة سيتي الأول في وادي الملوك بطيبة . وكانت متاعب بلزوني الكبرى أثناء حفائره تنحصر في تعامله مع اليد العاملة . وإذ كان ذا قوة جسدية خارقة للعادة جعلته يُلقّب بشمشون الجبار ومارد پادوا كما قدّمت فإنه حين احتدم الخلاف بينه وبين العمال النوبيين في أبي سمبل لم يتردّد في الاستغناء عن خدماتهم جميعا وعكف بمساعدة زميلين من الإنجليز له على الحفر بأيديهم حتى كشف عن مدخل المعبد . وكانت شخصية بلزوني مزيجا من الغرور والجهل والطموح إلى الشهرة ، وهو ما انتهى أخيرا إلى فصم العلاقة بينه وبين هنري صولت ، كما كانت أساليبه في التنقيب متهوّرة غير علمية ، ولعله قد دمّر من التحف أكثر مما اكتشف ، وفي الحق إنه بالرغم من ولعه بهذه الآثار لم يكن يضمر لها أو لمشيديها احتراما كبيرا ، حتى قال وهو يصف كيف شقّ

(٩٠) Fredrick Henniker: Notes during a visit to Egypt, Nubia, the Oasis, mount Sinai and Jerusalem. 1823.

(٩١) Henry Salt: Twenty four views in st. Helena, the Cape, India, Ceylon, the red Sea, Abysinia and Egypt. 1809.



بلزونى

طريقه خلال إحدى المقابر أنه كي يستعيد أنفاسه كان يجلس فوق أكوام من المومياوات فتتداعى من تحته مثل العلب الكرتونية التي تُحفظ فيها القبعات ، وإذا افتقد الوقود لم يتورع عن إيقاد النار في عظام المومياوات ومخلفاتها للإضاءة أو لطهي الطعام . ومع ذلك فإن المجموعة الرفيعة من الآثار المصرية التي يزهو بها المتحف البريطاني يرجع الفضل في جمعها إلى كل من بلزوني وهنري صولت .

رائد الأركيولوچيين الإنجليز

ولكنسون

ولم يلبث نهم جامعي الآثار أن اختفى بظهور متخصّصي علم المصريّات ، وكان أحد كبار هؤلاء الأركيولوجيين هو جون جاردنر ولكنسون الذي وصل إلى مصر عام ١٨٢١ ذامضي إثنى عشر عاما بالقاهرة وشتى مناطق البلاد ، وبعد وصوله بعام استطاع شمپوليون الفرنسي فك رموز الكتابة الهيروغليفية على حجر رشيد مما أعطى دَفْعة قوية لعلم المصريّات ووضع نهاية لمرحلة نهب الآثار ونزحها . وقد أدّت خبرة ولكنسون في التنقيب إلى الكشف عن عدد من أجمل مقابر طيبة ارتفعت باسمه إلى رأس قائمة الروّاد الأركيولوجيين الذين كان من بينهم الثّري الأسكتلندي روبرت هاي مموّل الكثير من هذه الحفائر والذي قضى أكثر من شتاء بين عامي ١٨٢٨ ، ١٨٣٦ في إحدى مقابر طيبة ينقّب دون كلل عن المزيد من المقابر ، عاكفًا على إعداد الرسوم وتصنيف المقتنيات في سجلات وصفية ، بعد أن استخدم عددا من الرسّامين المحترفين والفنانين لتنفيذ مشروعاته الطموحة . وفي عام ١٨٣٤ نشر ولكنسون كتابه «طوپوغرافية طيبة والمسح العام للقطر المصري»، وكان أول تنقيح لما ورد في كتاب علماء الحملة الفرنسية الشهير «وصف مصر» من هنات ، وإن كان قد استهدف به أيضا أن يكون دليلا في أيدي السائحين الإنجليز الذين باتوا يقصدون مصر بأعداد متزايدة . وبعد سنوات ثلاث نشر كتابه الخالد «المصريون القدماء . عاداتهم وتقاليدهم»(٩٢)، وكانت معظم الرسوم في كتاب ولكنسون من إنجاز بونومي الذي اشتهر بوصفه أبرع رسّامي الهيروغليفيات . وهكذا غدا كل من ولكنسون وبونومي أهم ناشري علم «المصريّات» الجديد [إيجيپتولوچى] .

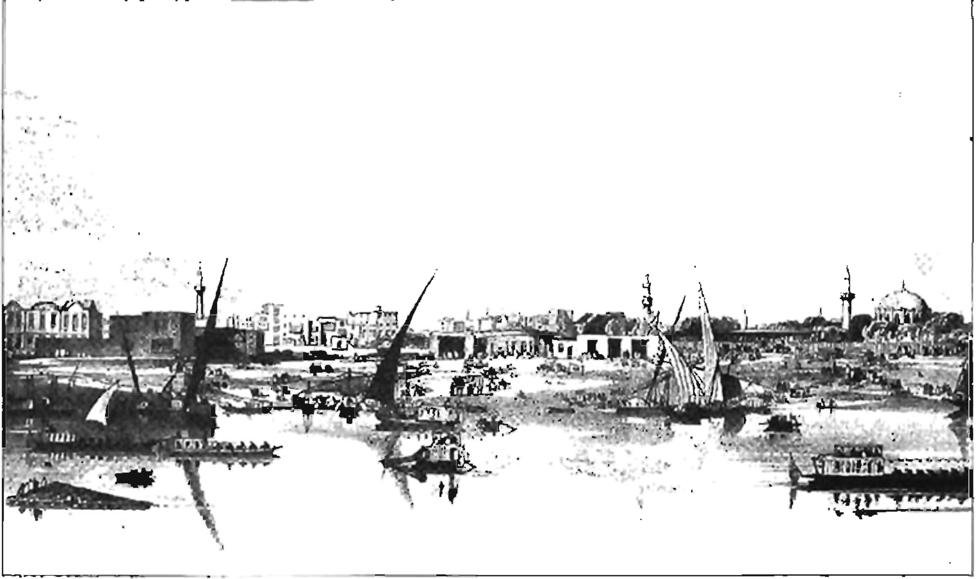
(٩٢) John Gardner Wilkinson: Manners and Customs of the Ancient Egyptians 1837



حياة نابضة
تحت سقف مقبرة

روبرت هاي

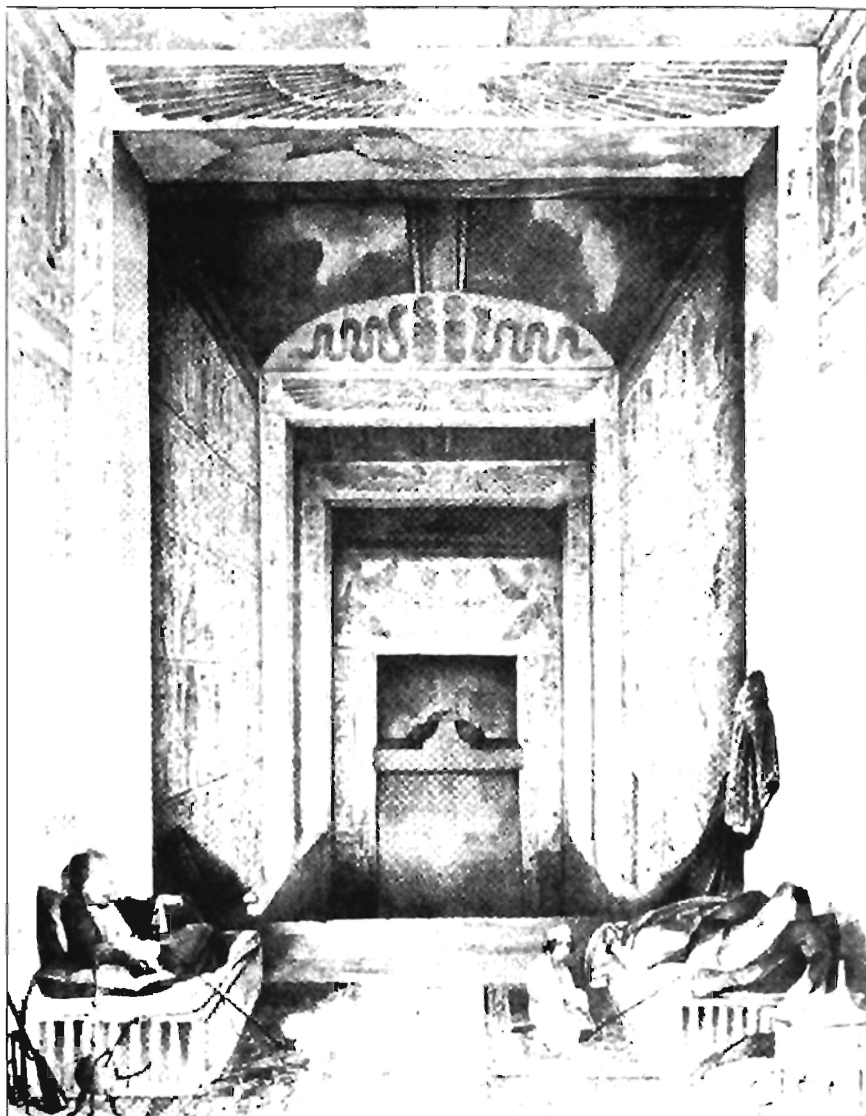
وفيما بين عامي ١٨٠٠، ١٨٢٠ ظهر ما ينوف عن خمسة وثلاثين كتاب رحلات إلى مصر يتناول معظمها الآثار المصرية القديمة التي تستهوي بغموضها وبقدم تاريخها الروح الرومانسية في الرحّالة . وما يكاد عام ١٨٢٠ ينصرم حتى نلحظ تغييراً واضحا يطرأ على الرحّالة، فبالرغم من أن عددا متزايدا منهم بدأ يتدفق على مصر لمشاهدة الآثار فإن أحدا منهم لم يعد يعتقد أن من واجبه الكتابة الوصفية لها . ولعل مردّ ذلك إلى أن كتبا عديدة قد ظهرت عن هذه الآثار ، وإلى أن نواحيَ أخرى من حياة المصريين قد بدأت تجتذب إليها الأنظار . فضلا عن أن الاهتمام بالآثار قد أخذ شكل الدراسة الجادة التي تُعنى بالتعمّق أكثر مما تعنى بالتوسّع، حتى أصبح ذلك امتيازا لفئة خاصة من أصحاب المواهب والقدرات ذات الأهلية لتفسيرها لا لوصفها، وخاصة بعد أن نجح شمبوليون في تصنيف حروف الأبجدية المصرية . فقد أخذ هؤلاء المتخصصون يقصدون مصر لا بدافع الفضول لمشاهدة آثارها مثل غيرهم من الرحّالة ، ولا بدافع التنقيب ، ولكن لحل رموزها وتفسيرها وفهم كنهها. وكانوا في أغلب الأحوال فنانين ورسامين يجيئون لفترة محددة ينقلون فيها الأشكال والشخوص المصورة فوق هذه الآثار ويسجلونها غير متعجلين في نشر ما توصلوا إليه كالرحّالة السابقين الذين كانوا على حد قول أحد كتّاب ذلك العصر يجيئون متجولين فيها ليجمعوا من تلك الجولات كتابا . وفي الحق إن قلة ضئيلة من بين هؤلاء الفنانين الجادين هي التي نشرت كتبا ، فأدّوا بذلك رسالة مجيدة بتسجيلهم تفاصيل دقيقة عن آثار لم تلبث أن عدا عليها الزمن ولم يبق ما يذكّرنا بها إلا تلك الصفحات التي سجّلوها . وكان من أبرز هذه الشخصيات - كما قدمت - روبرت هاي الذي شكّل البعثة المصرية التي عملت ما بين عامي ١٨٢٨، ١٨٣٦ . وقد احتضن هاي ورفاقه أسلوب الحياة الشرقية ، فأرسلوا لحاهم وتعلموا اللغة العربية أو أتقنوا ما يعرفونه منها ، وكان لأغلبهم دار في طيبة وأخرى في القاهرة حيث يقيمون المآدب وحفلات الموسيقى الشرقية لأصدقائهم المصريين والشوام . وكانوا يؤثرون السكنى في الأحياء الشعبية من القاهرة حيث يختلطون بسكانها حتى ظنهم الأهالي أتراكا . واتخذ هاي إحدى مقابر طيبة لنفسه ولزوجته وأعضاء بعثته مستقرا فأعدّها برفوف تصطف عليها الكتب والمعاجم وزوّدها بالأرائك والنرجيلات . وكان يستضيف بها زوّاره يناقش معهم حول المائدة العديد من موضوعات العصر ويشربون



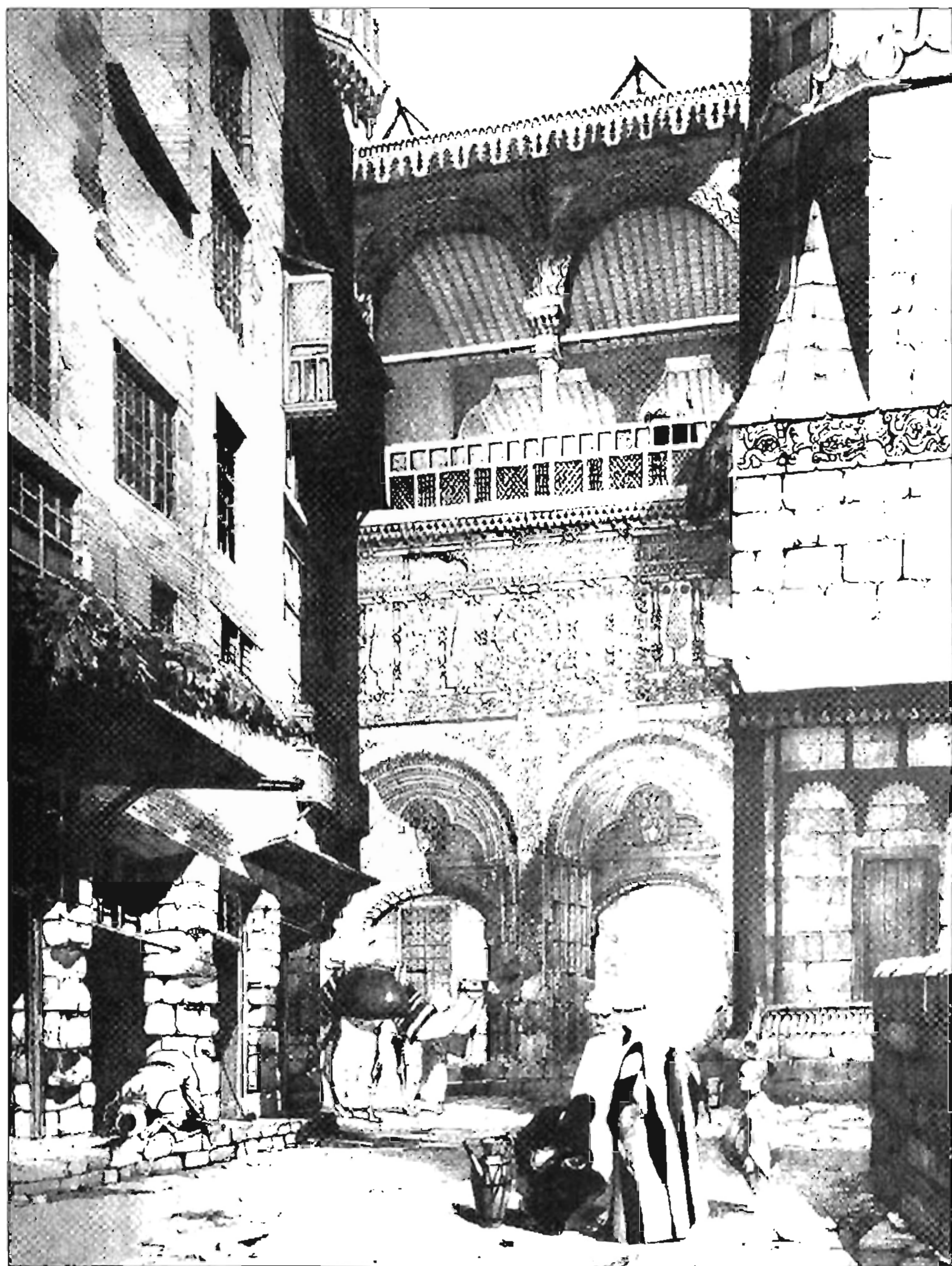
لوحة (١٥٩) روبرت هاي. كتاب صور وصفية للقاهرة. بولاق

فاخر أنبذة فرنسا وماديرا حتى قال أحد زواره من الرحالة: «ما علمت فيما مضى أن مقابر الموتى تشهد مثل هذه الجلسات المرحة الصاخبة». وإذا استثنينا كتاب هاي «صور وصفية للقاهرة»(٩٣) الذي نعرض منه سبعة عشر لوحة (من ١٥٩ - ١٧٦) فإن معظم النشاط الذي استغرق منه هو ورفاقه زهاء عشرة أعوام لم يقدّر له أن يُنشر. ويصف الرحّالة چيمس سين چون الجالية البريطانية التي حلّ بينها صيفا في طيبة قائلا: «التقيت في إحدى المقابر الفرعونية بالسيد هاي وأسرته المعروفين لكل الرحالة الأوربيين في مصر بأدبهم الجم ولطفهم، على حين كان السيد بونومي يقطن في مقبرة مجاورة حيث عاش لبضع سنين.... لقد كانت طيبة طوال مدة إقامتي بمثابة مستعمرة إنجليزية أكثر منها مدينة قديمة مهجورة....».

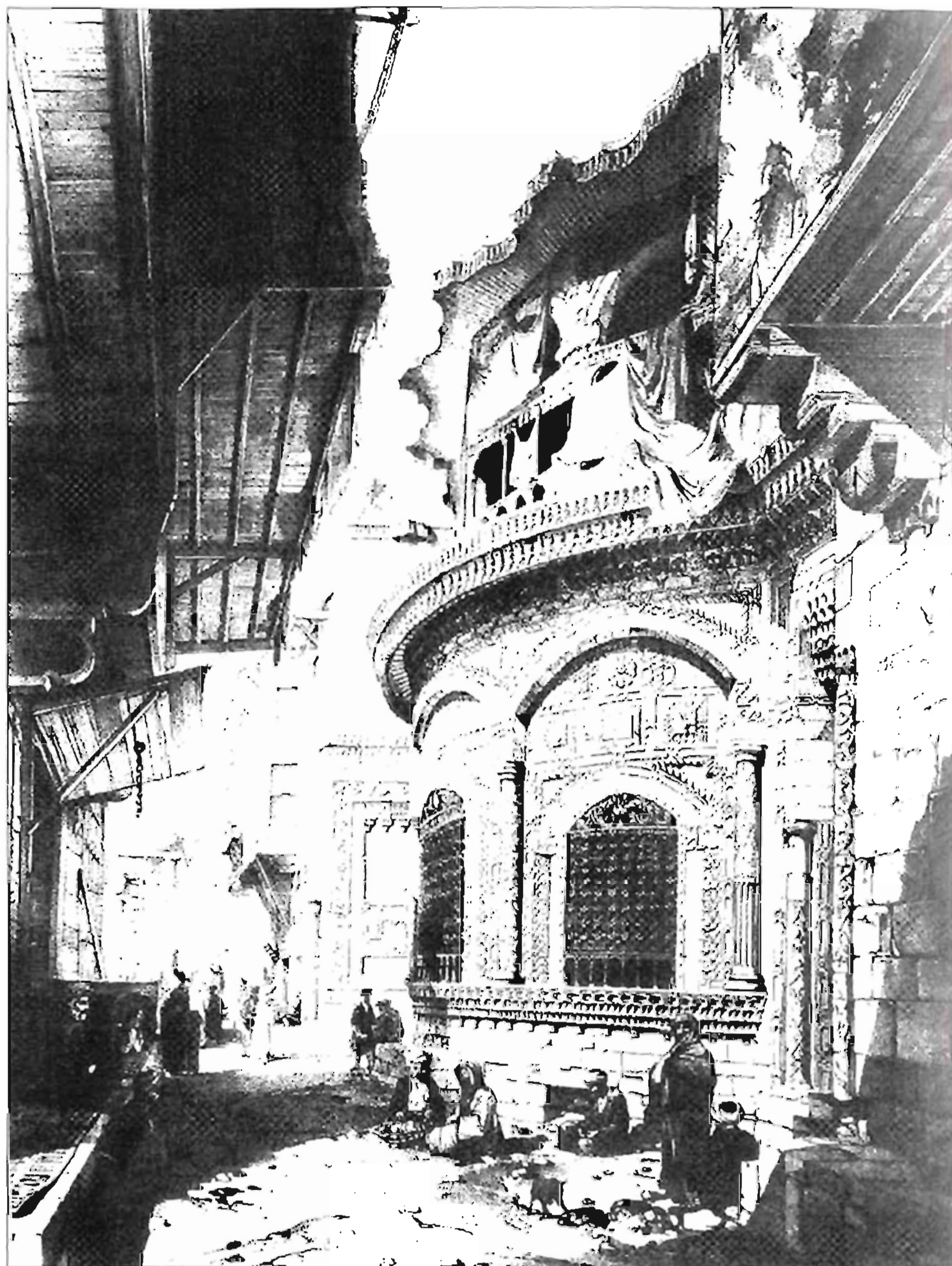
(٩٣) Robert Hay: Illustrations of Cairo 1840. وجميعها محفوظة بالمتحف البريطاني



لوحة (١٥٨) مقبرة رمسيس التاسع من الداخل حيث عاش شمبوليون عام ١٨٢٩.
ويبدو في اللوحة المصور أوين جونز ومساعده يدخنان النرجيلة.
من رسم أوين جونز عن كتاب «مشاهد النيل» (١٨٤).



لوحة (١٦١) روبرت داي . صور وصفية للقاهرة .
مدخل الجامع الأزهر . باب الصعايدة.



لوحة (١٦٢) روبرت هاي . صور وصفية للقاهرة. سبيل البدوية



لوحة (١٦٠) روبرت هاي. صور وصفية للقاهرة.

«إن من لم يشاهد القاهرة لم يعرف عظمة الإسلام. فهي حاضرة العالم وجنة الدنيا ومهد التمدن وباب الإسلام وعرش السلطنة. هي مدينة تضفي عليها قلاعها الحصينة وحصونها الشامخة جمالاً فريداً وتزينها خانقاوات المتصوفة وتكايا الدراويش والمدارس التي تتألق فيها أقمار العلوم ونجومها»

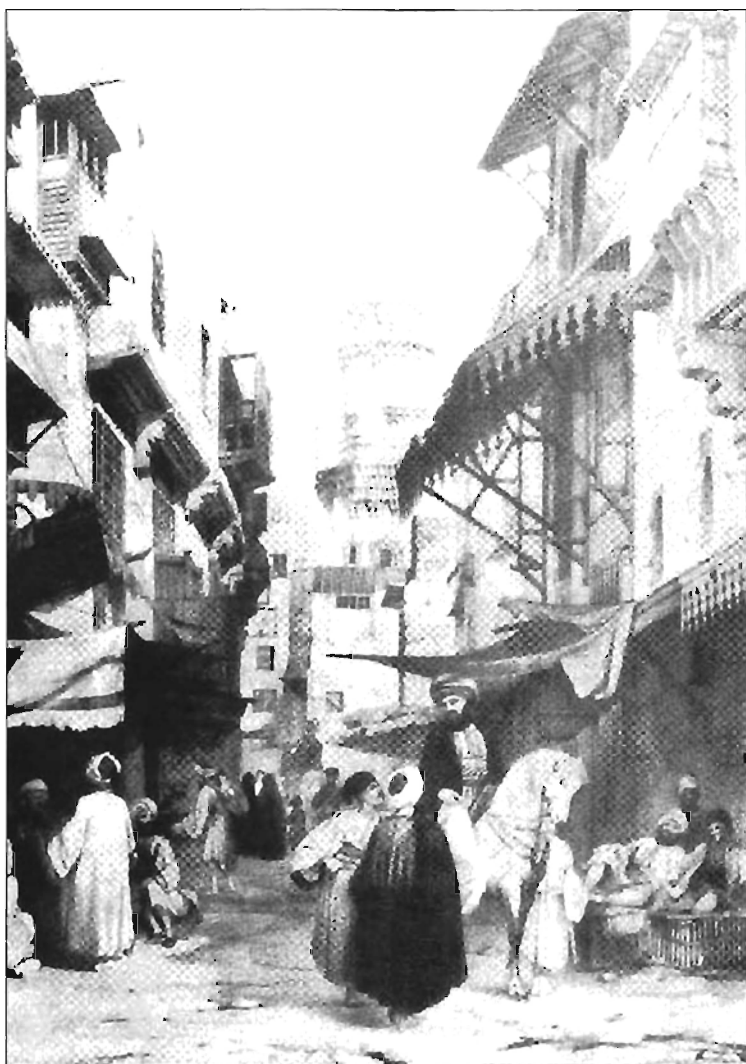
ابن خلدون



لوحة (١٦٣) روبرت هاي . صور وصفية للقاهرة . مسجد السلطان برقوق



لوحة (١٦٤) روبرت هاي. صور وصفية للقاهرة. شارع بالقاهرة بجوار باب الخلق



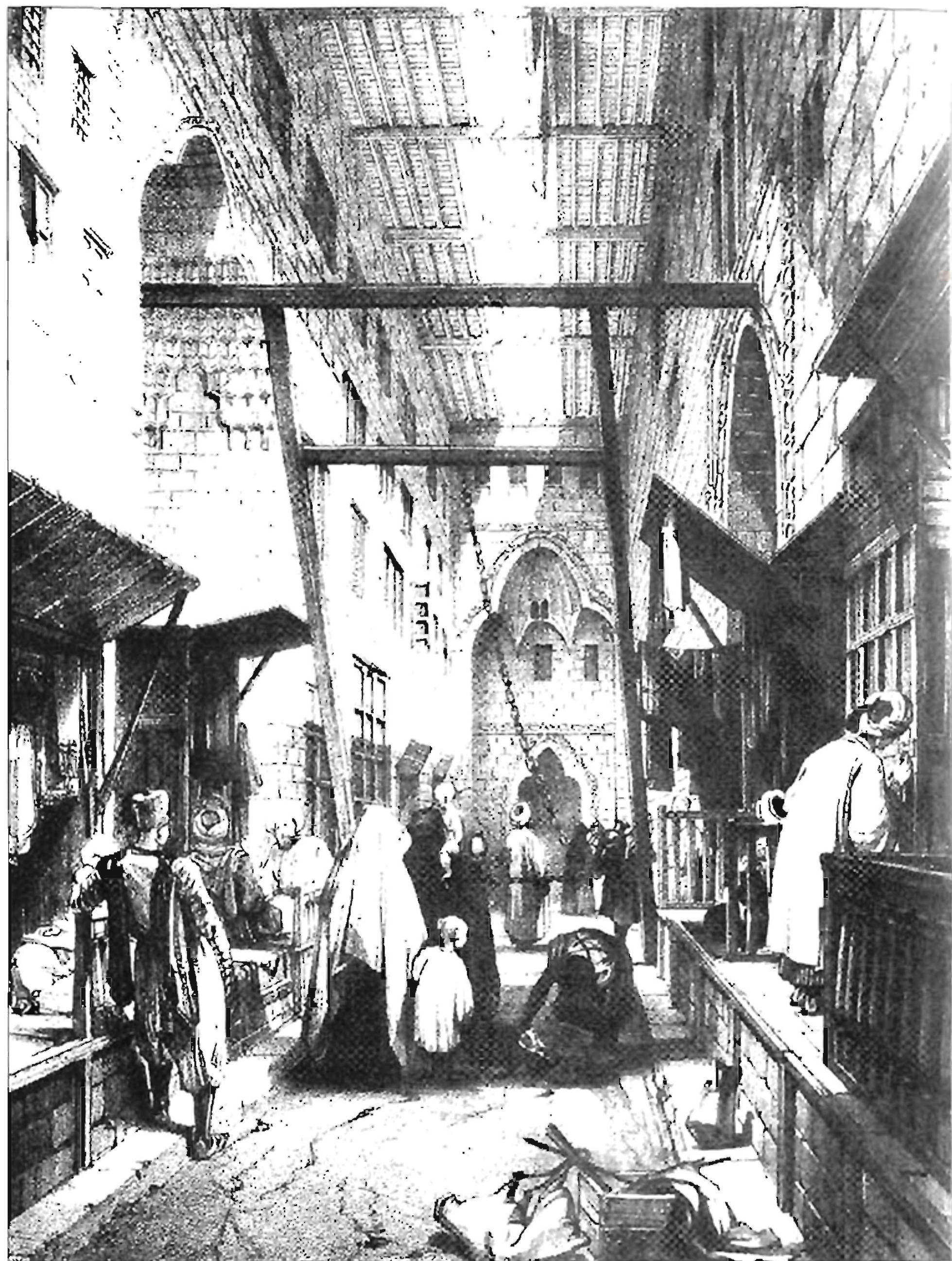
لوحة (١٦٥) روبرت هاي.
صور وصفية للقاهرة. الجمالية وجامع البيبرسية



لوحة (١٦٦) روبرت هاي . صور وصفية للقاهرة . بركة الفيل



لوحة (١٦٧) روبرت هاي . صور وصفية للقاهرة . خان الخليلي



لوحة (١٦٨) روبرت هاي . صورة وصفية للقاهرة . خان الخليلى



لوحة (١٦٩) روبرت هاي . صور وصفية للقاهرة . سبيل طوسون باشا «أم عباس»

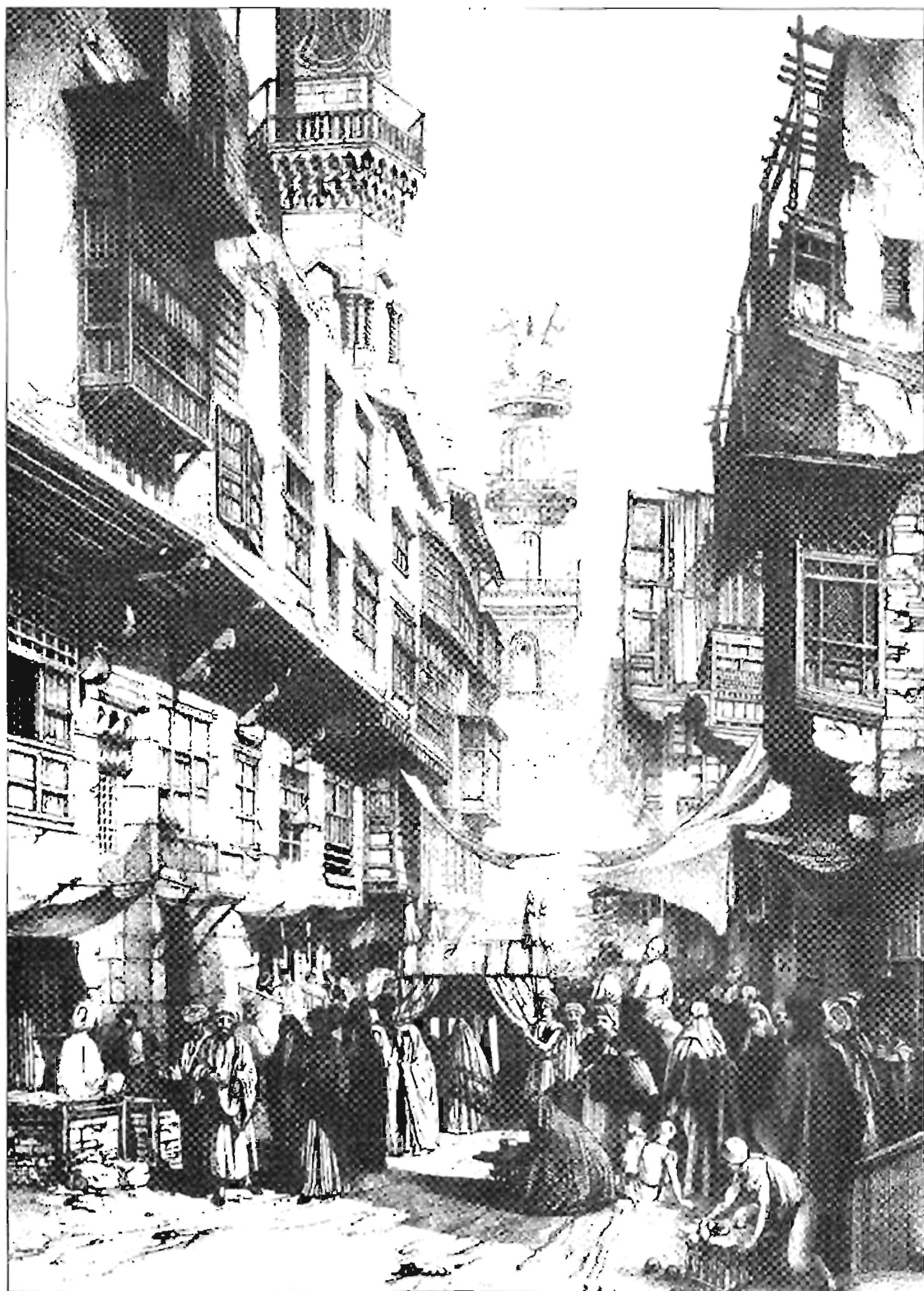
« لم تكن كل كميات المياه المستمدة من النيل تباع مباشرة إلى أهالي القاهرة إذ كان جزء كبير منها يوضع في أسبلة المدينة حيث يستطيع الفقراء العاجزين عن شراء المياه من السقائين الحصول على حاجتهم منها دون مقابل . وفي عام ١٨٠٦ كانت القاهرة تضم حوالى ثلاثمائة سبيل شيدها الأمراء والموسرون باعتبارها منشآت خيرية .
ويزدان السبيل عادة بالزخارف البديعة ويضم طابقين على الأقل أعلاهما كتّاب للصبية . والسفلي عبارة عن حوض تحت الأرض يفرغ فيه السقائون قربهم التي ينقلونها على ظهور الجمال.



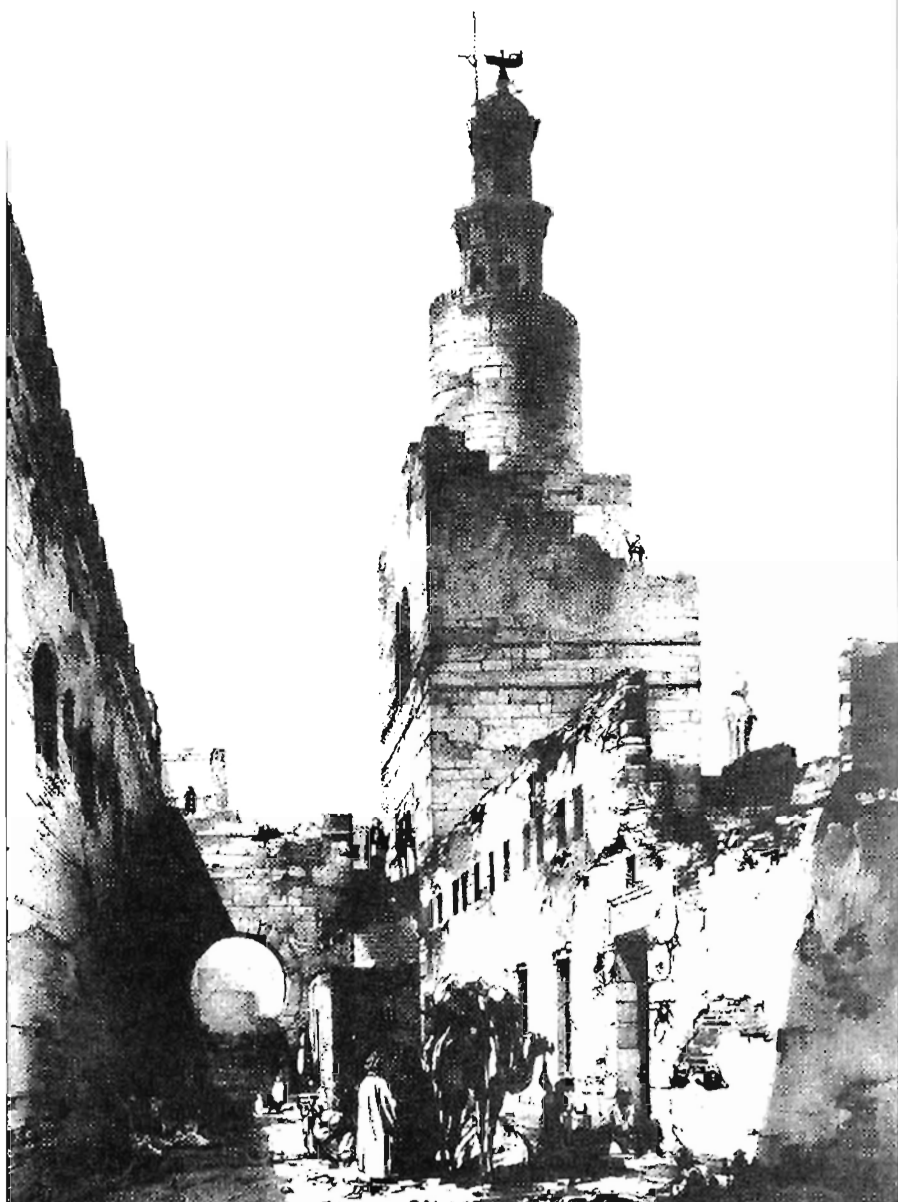
لوحة (١٧٠) روبرت هاي : صور وصفية للقاهرة .باب زويلة



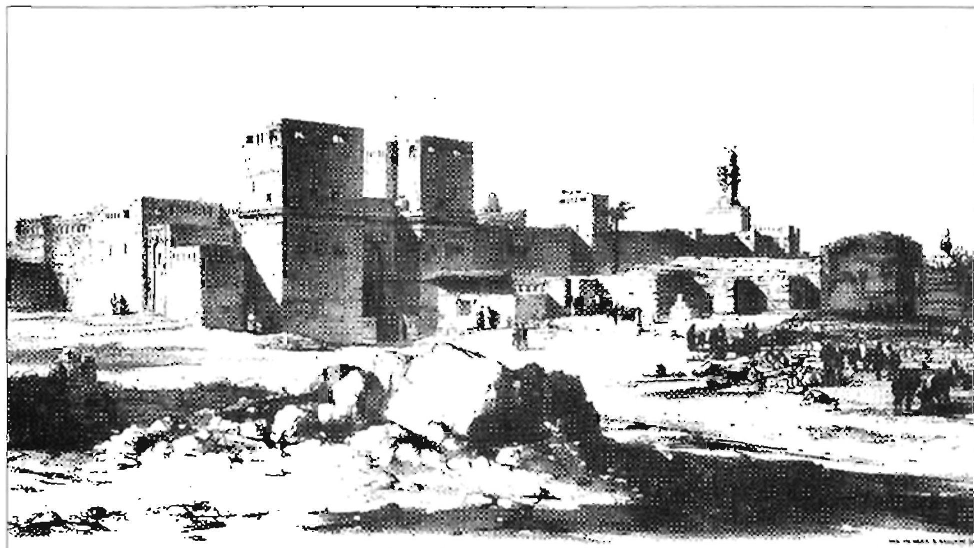
لوحة (١٧٣) روبرت هاي . صور وصفية للقاهرة . مسجد الجيوشي فوق جبل المقطم .



لوحة (١٧١) روبرت هاي : صور وصفية للقاهرة. بين القصرين . ويبدو في اللوحة مئذنة السلطان قلاوون .



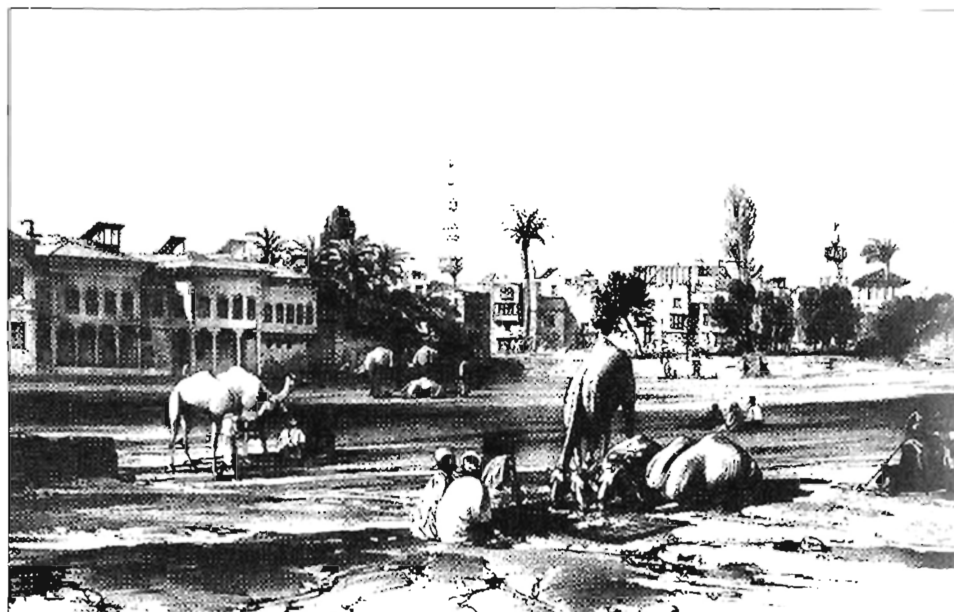
لوحة (١٧٢) روبرت هاي : صور وصفية للقاهرة . مئذنة الحاكم بأمر الله.



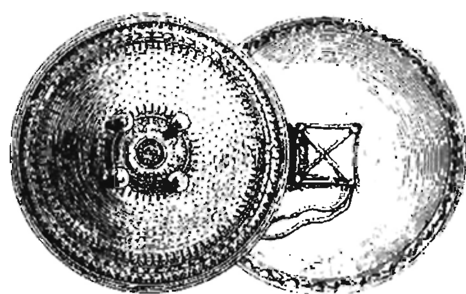
لوحة (١٧٤) روبرت هاي . صور وصفية للقاهرة . باب النصر وسور القاهرة .



لوحة (١٧٥) روبرت هاي . صور وصفية للقاهرة . سور المياه بالقاهرة وجانب من مصر العتيقة وجزيرة الروضة .



لوحة (١٧٦) روبرت هاي . صور وصفية للقاهرة . قصر شريف بك.



الجـرّاح

مــاديــن

وسَمَه الزعـاف


تسجل نهاية العقد الثاني من القرن التاسع عشر نقطة تحول في اتجاهات الرحّالة الإنجليز والكتّاب الذين أولعوا بدراسة آثار مصر حين اجتذبت اهتمامهم المناظر الطبيعية المصرية ومشاهد القاهرة وطباع المصريين وعاداتهم، فنرى سير فردريك هنيكر يقول في عام ١٨١٩ إن اهتمامه بات ينصبّ على الطبيعة أكثر مما ينصبّ على الأعمال الفنية. وفي عام ١٨٣٠ كتب سين جون[٩٤]: «لم أعد أشدّ الرحال جريا وراء البحث عن الآثار، فلا الأهرام ولا المعابد أو أي شيء آخر يمكن أن يصرف انتباهي عن أحوال الناس الذين أعيش بينهم».

(٩٤) James Augustus St. John, Egypt and Mohammad Ali, or travels in the Valley of the Nile. London 1834.

وهكذا شغلت المناظر الخلوية المصرية الرحّالة فأخذوا يتفحّصونها ويصفونها بدقة وتفصيل، مثل ضفاف النيل وجني محصول القطن وقرى الصعيد التي تغرقها المياه خلال موسم الفيضان وبزوغ القمر في الصحراء وشروق الشمس وغروبها، كما انتقل اهتمام الرحالة بعد عام ١٨٢٠ إلى الإنسان المصري حتى قال جيمس وبستر[٩٥] الذي زار مصر عام ١٨٢٨: «إذا كانت ثمة بلاد قد أسرتني أكثر من غيرها فإنها بدون تردّد مصر. ففيها التقيت بمجتمع يختلف كل الاختلاف عن مجتمعنا وبحكومة وعقيدة وطباع تتباين معنا كل التباين». غير أن معظم كتاباتهم كانت مع ذلك تنطوي على سمّ معسول كما جاء في رسالة للدكتور مادين الجرّاح الإنجليزي الذي عاش في مصر بين عامي ١٨٢٤، ١٨٢٧ يقول فيه: «أرى أنه من غير اللائق أن يصدم مشاعر سيداتنا المسيحيات فنصف لهن النساء المصريات، بل قد يكون من مجافاة الذوق أن نمتدح جمالهن. ومع ذلك لا أملك إلا أن أفصح عن أنهن بالرغم مما على وجوههن من أصباغ ومما على أذقانهن من وشم أزرق ومما على أكفهنّ من صُفرة الحناء ومما على حواجبهن من سواد الكحل. فثمة كثرة منهن يتمتعن بجمال فائق لا يبارى. غفر الله لي هذا القول فقد يكون ذوقي الخاص هو الذي يرجع إليه هذا الشطط».

(٩٥) James Webster: Travels through Crimea and Egypt (1825 - 28)

ويصف مادين مدينة القاهرة في كتابه «رحلات في تركيا ومصر والنوبة وفلسطين»[٩٦] قائلا: «هي مدينة تضم ثلاثمائة وخمسين ألف نسمة ليس بها شارع واحد ترتاح العين لرؤيته، بل إن مساجدها التي تتفوّق في نظري بروعتها على مساجد إستنبول مندسّة في أزقة مغلقة ودروب موحلة. ولايكاد يبلغ عرض الشوارع الرئيسة أكثر من أربعة أمتار وقد أظلمتها الحُصُر التي تعلوها لتحميه من أشعة الشمس، وتراكمت فيها الخضر العطنة وفضلات الذبائح المضرجة بالدماء معروضة على أبواب الحوانيت. وإن أول مايصدم الزائر الأجنبي في القاهرة هو ما يتبدّى على

(٩٦) R. Madden: Travels in Turkey, Egypt and Palestine in 1824 - 27.



الأهالي من بؤس مثير للرثاء ومن أبّهة مظهرية تغلّف الأتراك. ويأتي بعد ذلك تعدّد الأزياء المتنافرة، كما يسترعي الانتباه رؤية الرؤوس صلعاء تستطيل تحتها شعور اللّحَى، وارتداء الرجال التنوّرات على حين ترتدي النساء السراويل الحريرية أو القطنية. وبدلا من القبعة التي يعتمر بها الأوربيون يلفّ الرجال هنا رؤوسهم بأوشحة من الموسلين، كما لا يرتدي الرجال المعاطف بل يسدلون العباءات على أكتافهم. وتشغل السجادة مكان السرير، والطاس الخشبية مكان الطّبَق والصينية المعدنية مكان مفرش المائدة، وتقوم أصابع اليدين بوظيفة الملاعق والشوك، ويحيّي الرجل نظيره دون انحناء ويفترش الأرض دون حاجة إلى مقعد. وقد يلتزم الصمت دون أن يكون هناك ما يشغل فكره، كما قد يتخذ سمت الوقار دون أن تكون وراء ذلك حكمة، وإياك أن تجامله بالسؤال عن صحة زوجته فقد تفقد بهذا السؤال عنقك، واحذر كذلك أن تشيد بجمال أبنائه حتى لا يتطرق إلى ذهنه أن لك عين الحاسدين الحاقدين. ويكاد اسم الرسول يتردد على كل لسان دون أن تكون خشية الله نابضة إلا في قلوب القلة». ويحدثنا مادين أيضا عن زيارته لمستشفي الأمراض العقلية التي «يعتمد مرضاها في غذائهم اليومي على الصّدقات المباشرة، فإذا تضاءل الإحساس بالإحسان يوما مات بعضهم جوعا».



قمتان للتعصب

ولسون وريتشاردسون

 الرحالة الإنجليزي ينظر إلى الشعوب الأخرى متعاليا، يحذر أن يقرب من أهلها مخافة أن يناله من هذا القرب سوء أو أن يلحقه ما يلوثه. وإذا عرض لوصف المواقف الشرقية وصفها في سخرية لاذعة وتهكم فاضح، كما فعل الرحالة ولسون[٩٧] (١٨٢٣) حين وصف موكب زفاف صادفه بالقاهرة قائلا: «تُزف العروس سائرة على قدميها تحت مظلة مرتفعة على أربعة عيدان، محجبة الوجه مزدانة بحليّ فجة الذوق. وتنسدل عليها عباءة تضفي عليها هيئة منفوصة. وتسير عن يمينها وشمالها امرأتان بدينتان، ويتقدمها وتأتي وراءها فرقتان من الموسيقيين الذين يتنافسون في عزف ناشز ويرتدون أثوابا غريبة، كما يضم الموكب خليطا عجيبا من النماذج البشرية. وليس في تصوّري أنه يمكن أن نجد منظرا أشد مدعاة للضحك والسخرية من هذا المنظر حتى لو كان ذلك حفل مولد القديس بارثلوميوس في لندن».

(٩٧) W. R. Wilson: Travels in Egypt and the Holy Land. London, 1823.

ويقدم ريتشاردسون[٩٨] (١٨٢٢) صورة لفساد خلقي يدّعي وجوده خلف الأحجبة التي تستتر بها النسوة فتثير في النفس شيئا من السخرية وذلك خلال وصفه لموكب من السيدات قائلا: «حين تخرج سيدات كبريات الأسر تتغطى الواحدة منهن من قمة رأسها إلى أخمص قدميها بثوب من الحرير الأسود وبخمار أسود منسدل هو أيضا حتى القدمين، تبدو البدينة منهن كالزكيبة المحشوة أو الهرم المتجول. وهو ما يدفع إلى تحريك الخوف في نفس من يراها ممتطية دابة من أن تهوي من فوق ظهرها أو أن تنفق الدابة. ولو أننا تصوّرنا نعشا قائما فوق ظهر بغل أو حمار ثم غطيناه بثوب أسود لما كان أكثر إيحاء بجو الجنازة من موكب هؤلاء النسوة وهن يَجُسْن خلال شوارع القاهرة.... إن غيرة الرجال في الشرق على نسائهم مما يثير في نفوسنا الامتعاض والاشمئزاز، فما أقساهم عندما يُلزمون هؤلاء الحسناوات حين يتنقلن من مكان إلى مكان بالتسربل بالعباءات وبإسدال الحجاب الذي جعل منهن أشبه ما يكن بالسجينات في غياهب الظلمات، فلقد كانوا يعدّون خروج إحداهن سافرة في وضح النهار جريمة لا تغتفر».

(٩٨) R. Richardson: Travels along the Mediterranean and parts adjacent, during the Years 1816-18

على أن بعض الرحالة الإنجليز لا يتوقفون عند اعتبار النساء المصريات ضحايا ممّن دعوهم طغاة الشرق من الرجال بل لقد ذهبوا أيضا إلى وصفهن بالخلاعة والمجون، ذلك أنهم لم يروا في الحجاب إلا وسيلة تستر به النساء فسادهن وانغماسهن في الرذيلة. وليس من العصيّ على القارئ المنصف أن يكتشف ما في حديث مثل هؤلاء الرحالة من تناقض وتحامل لا يصدر عن سلامة طوية، فرجال الشرق في نظرهم وحوش لحرصهم على التمسك بأهداب الفضيلة، والنساء المحجبات متسترات على تهتك لا ندري من أين استشفه أولئك الغرباء عن الشرق وعاداته!



الورع المبدع

البارون كيرزون



كان من أبرز مَنْ عبّر عن الاهتمام بالجانب الإنساني في الساحة المصرية بعد عام ١٨٢٠ من بين الرحّالة الإنجليز اثنان هما روبرت كيرزون وإدوارد وليام لين اللذان تصادف وجودهما بمصر في نفس الوقت ، غير أنه كان لكل واحد منهما أسلوبه الخاص الذي يختلف عن أسلوب الآخر . وكان البارون روبرت كيرزون قد زار مصر وفلسطين عام ١٨٣٣ سعياً وراء مخطوطات أثرية في مكتبات الأديرة القديمة ، وأسفرت رحلته عن كتاب شائق ظهر في لندن عام ١٨٤٩ بعنوان «زيارات لأديرة الشرق الأدنى»(٩٩) فلقي نجاحا منقطع النظير حتى أعيد طبعه مايزيد عن عشر مرات لغاية عام ١٨٩٧ . وهو لم يكتب كتابه كرحّالة يسجل ملاحظاته بدقة لكل موقع زاره أو يحاول استنباط مغزى أخلاقي من خلال ملاحظاته لعادات الناس ، كما لم يزعم أنه يزوّد القراء بالمزيد من المعارف، بل كتبه كفنان كانت تجربته في مصر هدفا في حد ذاتها دفعته إلى الإبداع الأدبي . وقد استطاع من خلال المواقف المختلفة التي يرسمها بقلمه للأماكن والأهالي والعديد من النوادر وخرافات الناس التي يحكيها والتجارب الشخصية المتعددة التي عاشها ، أن يشكّل صورة جذّابة لمصر حاول بحماس شديد التقاط ألوانها وظلالها المتباينة . انظر إليه يصف لحظة الأذان للصلاة في القاهرة : « . . . تسري ترنيمة المؤذّنين من منارات القاهرة الألف خلال الأجواء الصافية الساكنة فتبثّ الخشية في القلوب ، وتُسْلمني تهليلاتهم التي تتسامى فوق المدينة إلى فيض من الورع . . . يرتفع في البداية صوت مؤذن أو اثنين خافتا من بُعْد ، يتبعهما ثالث على مقربة منك ، ثم إذا بالنداء يتردّد من منارات مساجد أخرى . وفي النهاية من طرف المدينة إلى طرفها الآخر تتوالى الترنيمات البديعة الإيقاع على الآذان تدعو المؤمنين إلى الصلاة . ولهُنَيْهة يخيل إليك أن ثمة جوقة من المرنّمين تشدو في الأثير وكأنها الأرواح يناشد بعضها بعضاً الدعوة إلى عبادة خالق الكون . وسرعان ما يخفت الصوت رويدا رويدا وتمتد لحظة سكون يتلوها صخب المدينة وضجيجها . إن صيحة الإنسان يدعو أخاه الإنسان إلى الصلاة تبدو لي أكثر اتساقا وأشد انسجاما مع الشعور الديني من قرع النواقيس الأوروبية ورنينها» .

(٩٩) Robert Kurzon: Visits to the Monastries of the Levant. London 1849.



اكتشاف الواقع
بالصدق الفني

إدوارد لــين



لوحة (١٧٧) تمثال لإدوارد لين من إنجاز شقيقه.


سلك إدوارد لين في وصفه للمجتمع المصري مسلكا مختلفا كل الاختلاف عن مسلك كيرزون، إذ زودنا بصورة مستمدة من الحس لا من الخيال، غزيرة بالتفاصيل غير مشوبة بالتلوين حتى قيل فيها إنها أمثل صورة لحياة قوم كُتبت حتى اليوم، فلقد أشبعت رغبة عامة لم يجارها فيها كتاب آخر. وفي الحق إنها كانت ذروة اتجاه يهدف إلى تصوير الحياة المصرية المعاصرة حينما كانت مصرية قلبا وقالبا. فإن كتاب «المصريون المعاصرون. عاداتهم وتقاليدهم»(١٠٠) لم يترك لغيره شيئا يُقال، علّق عليه دافيد إركرت: «بأنه كتاب يُسهم بدرجة كبيرة في تحسين مركزنا في الشرق؛ إذ لا يستطيع رحّالة من بيننا أن يتوجه إلى مصر - بعد صدور هذا الكتاب - دون أن يكون على إلمام تام بمجتمع له دستوره الواضح المعالم للعادات والأخلاق وآداب اللياقة». على أنه بالرغم من تفاؤل إركرت بصدور هذا الكتاب إلا أن الدبلوماسيين والموظفين الإداريين الإنجليز الذين وفدوا على مصر لمعالجة الشؤون المصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم يحفلوا كثيرا بتلك الأعراف المصرية التي عُني لين بتسجيلها (لوحة ١٧٧).

ولقد قصد لين مصر لأول مرة عام ١٨٢٥ واستأجر بيتا بعيدا عن الحي الأوربي وتسمّى باسم منصور أفندي، ولم يقصر بحثه على الأدب المصري فحسب بل على كل مظاهر الحياة في مصر إبان عصره، ولذلك آثر ألا يختلط إلا قليلا بغير المسلمين من سكان القاهرة. وإذ لم تكن الحياة وقتذاك تختلف اختلافا كبيرا عما كانت عليه قاهرة العصور الوسطى فقد غدت رؤية لين الرائعة الفاحصة خير تعليق على ما رواه المؤرخون العرب أنفسهم خلال العصور الوسطى أو ما دوّنه الرحّالة من معاصريه. وحين عاد لين إلى إنجلترا عام ١٨٢٨ كان قد انتهى من دراسته الأولية المعنونة «وصف مصر» غير أنه لم يتمكن من نشرها إذ لم يستجب الناشر لنشرها لارتفاع تكاليفها نظرا لكثرة عدد الرسوم التي تضمنها. وبقي لين يواصل دراساته عن مصر حتى عام ١٨٣٣ ليكمل كتابه الجديد «المصريون المعاصرون. عاداتهم وتقاليدهم» الذي تحمّست له «جمعية نشر المعارف المفيدة» بإنجلترا في عام ١٨٣٦ وتعهدت بنشره على أن يكون مجلدا مصاحبا لكتاب جون جاردنر ولكنسون المسمّى «المصريون القدماء. عاداتهم وتقاليدهم». وقد تناول لين في كتابه هذا عددا لا يحصى من الموضوعات: كالعقيدة الإسلامية ونظام الحكم وجهاز الدولة الإداري والحياة المنزلية والمعتقدات الخرافية وأمور السحر والصناعة ووسائل الترفيه وفن القصص والملاحم وعادات الزفاف والختان والمآتم والجنازات، كما عقد فصلا مستقلا عن زينة المرأة المصرية وآخر عن أزياء الرجال، وثمة تشابه ملحوظ بين النموذج الذي احتذاه لين في ترتيب مادته وتبويبها وبين البحث المنشور في كتابه «وصف مصر» عن عادات المصريين. موجز القول أنه قدّم في كتابه تفسيرا جادا لنظم المجتمع الإسلامي الذي يشكّل بالنسبة للأوربيين خلفية تلك القصص الخيالية التي يطالعونها في كتب الشرق مثل «ألف ليلة وليلة»، وكان لين قد قام بترجمتها ترجمة جديدة.

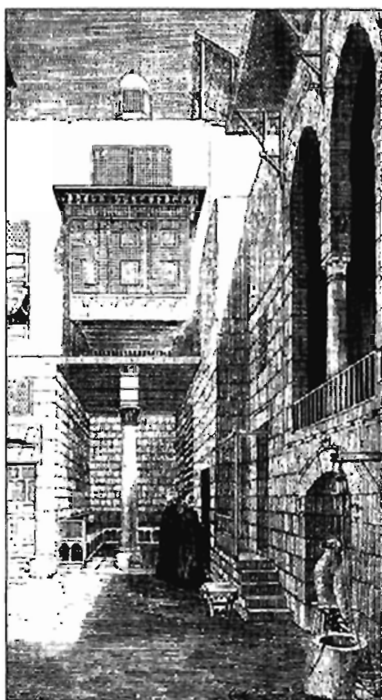
(١٠٠) Edward Lane: An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians. Written in Egypt during the years 1833 - 35. With 65 illustrations and 27 full Page engravings. Alexander Gardner. London 1896.

ويقع كتاب « المصريون المعاصرون » لإدوارد لين في ثماني مجلدات تشتمل خمس منها فحسب على رسوم وصفية [إيضاحية]. وقد نُفذت هذه الرسوم كما شرح لين في صدر الكتاب بمساعدة آلة الكاميرا المضيئة(١٠١) التي أعانته على ضبط ما يرسمه. وتمتاز هذه الصور بالوضوح ودقة الخطوط والتفاصيل، كما أنها تسجل تأثير الضوء والظل ودرجات إشعاعات ضوء الشمس نعرض منها تسعة وعشرين رسما (من ١٧٨ - ٢٠٦). وقليلة هي الكتب التي تكاد لا تشتمل إلا على رسوم فحسب والتي ظهرت في العقود السابقة على كتاب لين مثل كتاب «مناظر في مصر» من رسم لويجي ماير(١٠٢) الذي نعرض منه أيضا لوحات متعددة في الجزء الثاني، ويشتمل على مناظر للقاهرة والإسكندرية وبعض القرى المجاورة، وكذلك كتاب «مناظر في جزيرة سانت هيلانة ومصر» الذي لم تظهر به لمصر سوى بضع لوحات قليلة، فضلا عن كتاب بلزوني « لوحات مصورة لأعمال التنقيب» الذي ضمّ لوحات عن الآثار التي اضطلع بها بلزوني وحده. وهكذا يكون لين قد خطّط مشروعه ليكون مختلفا عن أعمال من سبقه في هذا المضمار من حيث شمول صوره واشتمال كتابه على أوصاف دقيقة لها. ولايزال المتحف البريطاني يحتفظ بأصول كتاب «وصف مصر» لإدوارد لين الذي لم يُكتب له أن يُنشر والذي يعتبره الأركيولوجيون من أهم السجلات التي يرجعون إليها لما احتواه من تفاصيل عن آثار ضاعت معالمها أو أصابها العطب والبلى، كما أنه لم يقتصر على الآثار الفرعونية وحدها بل اشتمل أيضا على وصف للقاهرة وسكانها.

(١٠١) الكاميرا لوسيدا (أي حجرة الضوء) هي آلة تعكس بواسطة عدسة مشطورة أشعة الضوء الصادرة عن شيء ما وتسقط له صورة على صفحة يمكن الرسم من فوقها بالقلم الرصاص.

(١٠٢) Luigi Mayer, Views in Egypt, London 1804

ولقد اندمج لين خلال زيارته الأولى في الحياة المصرية بعاداتها وتقاليدها ليصبح واحدا من أهلها وبهذا استطاع أن يشارك في مختلف الأنشطة المصرية والإسلامية، وبلغ من اكتسابه السلوك الإسلامي المصري أثناء زيارته الأولى أنه لم يعد يملك استئناف عاداته الأولى عند عودته إلى إنجلترا، الأمر الذي دفع أغلب أصدقائه إلى مخاطبته باسمه العربي المكتسب بدلا من اسمه الإنجليزي. وعند عودته للمرة الثانية إلى القاهرة استأجر مدرسين للغة العربية والعقيدة الإسلامية والشريعة، وكتب إلى صديقه روبرت هاي قائلا: « لا أنوي هذه المرة أن أكون تركيا [أي أجنبيا] إلى الحد الذي كنته في الزيارة الأولى. فأنا أتناول طعامي الآن دون الشوكة والسكين وأترك حذائي على مبعدة من الحصير قبل الجلوس». وتلفتنا السيدة ليلي أحمد في دراستها المستفيضة لإدوارد لين إلى أنه قد استعمل كلمة تركي بنفس المعنى الذي كان يستعمله المصري أي الأجنبي.



لوحة (١٧٨)
لين: صحن دار بالقاهرة

ولقد استغرقت هذه الدراسة كل وجدان لين حتى بدأ أثرها يظهر على سلوكه هو، فقد كتب حفيد شقيقته ستانلي لين بول في كتابه عن حياة لين: «على الرغم من أن لين قد أخلص إلى آخر لحظة من حياته للعقيدة التي نشأ عليها منذ طفولته فمما لا شك فيه أن فهمه لأسلوب التفكير العربي قد حوّله عن رأيه فيما هو عرضيّ من عقيدته المسيحية، غير أن إيمانه بأصول العقيدة المسيحية البروتستانتية الإنجيلية لم يتغير تغيرا جذريا. وكذلك الأمر بالنسبة لسلوكه الإنجليزي إذ لا معدى عن أن يكون قد تأثر إلى حد ما ببيئته الجديدة، ولو أنه لم يسلك مسالك الناس الذين عاش بينهم لما استطاع سبر أغوارهم والكشف عن طبيعتهم». ويضيف قائلا إن لين قد استطاع تحقيق

ذلك في يُسر بعد أن رأى أنه يُزكي إيمانه الدفين بالمسيحية بتلك الصلاة التي يؤديها بالمساجد الإسلامية. ولقد كفّ لين عن تناول النبيذ ولحم الخنزير لأن في طبعه النفور منهما، كما بقي بعد مغادرته مصر لا يبدأ عمل اليوم إلا وهو ينطق بالبسملة.

ولاشك أن ما قام به لين كان عملا جبارا يتطلب من الكاتب قدرة فذة على تحرير نفسه من الأفكار المسبقة وذهنا مؤهّلا للتمييز بين الشكل والجوهر في موضوعات مفرطة التعقيد، ثم القدرة على التعبير عن ذلك كله بحيث يصوّره تصويرا دقيقا في نفس الوقت الذي ينقل فيه إلى القارئ رؤية جديدة لحقائق مختلفة الأبعاد، وإن كان بين الفينة والفينة يدسّ بعض التفاصيل الغريبة المتّسمة بالعنف والقسوة مثل بَقْر أحد الدراويش لبطنه عارضا أحشائه على صينية متصدّرا موكب زفاف السيد عمر أفندي نقيب الأشراف إعرابا عن ولائه واحتفاءً بعرسه، ومثل المبالغات الجنسية وليدة إيمانه بأن حرارة الجو خلال موسم الصيف تؤجّج طاقة المصريين الجنسية فتدفعهم إلى الإفراط في إشباع شهواتهم والنهل العارم من الملذّات الحسيّة.

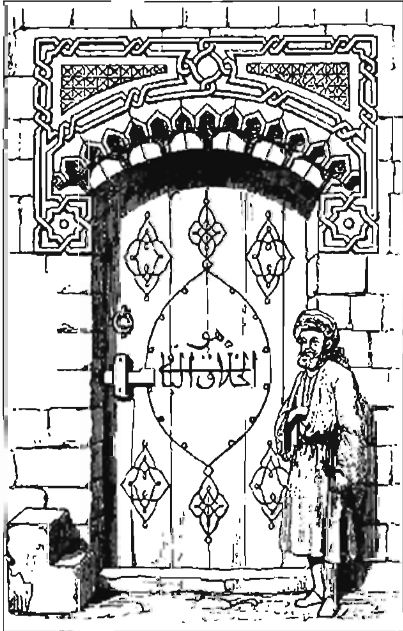
كتب لين يصف طرق القاهرة ومساكنها ودكاكينها:

« تحتل القاهرة حوالي خمسة كيلومترات مربّعة، ويبلغ تعداد سكانها حوالي مائتين وأربعين ألفا من مجموع عدد سكان مصر البالغ مليونين ونصفا؛ يحيط بها سور تُغلَق أبوابه مساء وتسيطر عليه قلعة تربض فوق تل مرتفع. وقد يبدو للسائح الذي يراها للوهلة الأولى أن القاهرة مدينة مزدحمة، غير أن هذه النظرة ما تلبث أن تتغير عندما يُطلّ عليها من فوق أحد المنازل أو إحدى المآذن. وطرقات القاهرة ضيّقة متعرّجة غير مرصوفة يطلق على الرئيسة منها اسم الشارع وعلى فروعها الدرب والعطفة والحارة(١٠٣). وتكتنف الشوارع العامة صفوف من الدكاكين على كلا الجانبين تعلوها مساكن غير متصلة بها ونادرا ما يحتلها مستأجرو الدكاكين. وأكثر ما تكون المنازل متلاصقة في تجمعات كبيرة تحوطها الجدران ويلجُها الناس من خلال بوابة تؤدي إلى مجاز تتفرع منه الحارات للوصول إلى دور السكنى. ومع أن معظم الدروب هي طرقات عامة إلا أنها تبتدئ وتنتهي ببوابة خشبية يقوم عليها حارس بعد إغلاقها ليلا، وتتفرع من الحارات عطفات ضيقة تحرسها ليلا بوابة مغلقة.

وتتألف دور السكنى عامة من طابقين أو ثلاثة، ويكاد كل منزل يشتمل على صحن غير مرصوف يدعى الحوش، يصل الوافد إليه من خلال دهليز ينحني مرة أو مرتين حتى لا يقع بصر المارة في الطريق على ساكني الدار. وتمتد في هذا الدهليز بالقرب من الباب مصطبة من الحجر على امتداد الجدار الجانبي لاستخدام الخدم والحراس. وبالحوش الذي يُرَشُّ خلال فصل الصيف بالمياه لترطيب الجو بئر يتسم مذاق مائه الذي يتسرّب إليه خلال التربة من نهر النيل ببعض الملوحة. وعلى مقربة من البئر ينتصب زيران في جانب ظليل يرطّبان ماء النيل الذي يحمله إليهما السّقاء. ففي خلال موسم الفيضان بعد فتح ترعة الخليج التي تخترق العاصمة يغترف السقاؤون مياههم من الترعة على حين يغترفونها من النيل في غير هذا الموسم، ويحملونها في قِرَب جلدية فوق ظهور الحمير والجمال. وحين تكون المسافة قصيرة يحمل السقاؤون الماء في قِرَب صغيرة ويمضون بها

(١٠٣) يذهب عبدالرحمن زكي إلى أن المقصود بالحارة زمن الفاطميين لم يكن الطريق الذي يمر فيه الناس بين المساكن كما هو متعارف عليه اليوم، بل قسم من مجموع مباني المدينة تخترقها الشوارع والأزقة والدروب، وتضم المساجد والمدارس والأسواق والحمامات وغيرها.

لوحة (١٧٩)
لين: باب أحد المنازل



لوحة (١٨٠) لين: غسل الأيدى قبل تناول الطعام وبعده





لوحة (١٨١) لين: حول مائدة العشاء



لوحة (١٨٢) لين : الكاتب العمومي

لوحة (١٨٣) لبن : عالمة



منادين "يعوّض الله" . وثمة أبواب عدة تصل الحوش بحجرات السكنى أحدها باب الحريم ، وهو باب الدَّرج المؤدي إلى الغرف المخصصة للنساء والأولاد ورب الدار .

وتشيّد جدران الطابق الأرضي من الآجر المكسو بالحجر المنحوت ، على حين كانت الطوابق العلوية تُبنى بالآجر وتُطلى بالجص ، واستخدمت العروق الخشبية كشدّادات لربط المباني . وما أكثر ما كانت الطوابق الأولى رما يعلوها تبرز إلى الخارج مستندة إلى كوابيل من الحجر تحمل عروقا خشبية تمتد إلى مسافات بعيدة داخل الجدران لكي تحمل ثقل الجدران المعلّقة والتي تنوء الكوابيل الحجرية وحدها بحملها ، وكان الغرض منها فضلا عن زيادة مسطّح الحجرات وتنظيم أشكالها زيادة ما تضفيه من الظل على الشارع .

ولعل أول العناصر التي تسترعي انتباهنا في دور السكنى هي الصحن أو الحوش الذي استُخدم في تكييف حرارة الجو ، ذلك أن الهواء البارد يهبط إلى أدنى مستوى ليلاً ثم ما يلبث أن يتسرّب إلى الحجرات فيلطّف حرارتها ويظل محصورا بين جدران الصحن حتى ساعة متأخرة من النهار كأنه خزّان للترطيب . ويحيط بالصحن إيوانان للاستقبال أحدهما شمالي والآخر جنوبي لتفادي أشعة الشمس على مدار النهار . ويسبق كلا من الإيوانين « مقعد » أي شُرفة تنفتح على الصحن ، فيسكن أهل البيت داخل الإيوان وقت القيلولة ثم ينسلّون إلى المقعد ساعة تنحسر الشمس ، وينطلقون إلى الصحن إذا سجا الليل وأطلّ القمر . وعادة يرتفع المقعد المفتوح عن مستوى الطابق الأرضي ثلاثة أمتار . وقد يزدان بعقدين أو أكثر ويتصدّره سياج منخفض . وتسمّى هذه الشرفة المفتوحة أحيانا «التختبوش » إذا ما تراجعت بعض الشيء داخل المبنى وانتصبت بها أعمدة تحمل السقف . وتنتشر الأرائك [الدّكك] الخشبية بمحاذاة جدرانها الثلاثة . ولا يكاد يخلو صحن الدار من نافورة [فسقية] أو حوض تنعكس على مياهه صفحة السماء .

ويضم الطابق الأرضي عادة المندرة [المنظرة] التي هي جناح استقبال للرجال ، تنفتح بها نوافذ خشبية واسعة ذات قضبان رأسية وأفقية . وتشتمل المندرة أو القاعة على الإيوان والدرقاعة [ولعلها تحريف لكلمة دركاة الفارسية] . والدرقاعة هي بهو الدخول إلى الإيوان ، وهي صحن مسقوف تغطى أرضها بالفسيفساء الرخامية منتظمة في زخاف هندسية بديعة ، وتتوسّطها فسقية تسيل مياهها إلى حوض ضحل صغير مغشّى بالرخام الملون . وتنسكب مياه الفسقية من الحوض فتندفع منه بعيدا عبر قنوات ضيقة . وينخفض مستوى أرضية الدرقاعة بمقدار درج واحد عن مستوى أرضية الإيوان . ويحدّد هذا الدّرج المكان الذي يتعيّن فيه على الزائر أن يخلع نعليه قبل أن تطأ قدماه فاخر السجاد والبُسُط التي تكسو أرض الإيوان . ويرتفع سقف الدرقاعة عن باقي سقف المنزل بمنور من الخشب يحاكي قبة السماء ، فيحس الجالس وهو يتأمل صفحة ماء النافورة ويتطلع إلى أعلى وكأنه بين أحضان الطبيعة .

ويمتد في مواجهة الباب عادة وفي نهاية الدرقاعة رفّ رخامي أو حجري يدعى « الصُّفَّة » يستند إلى عقدين أو أكثر بارتفاع متر تصطف تحته أدوات الاستعمال اليومي كقناني العطور والطست والإبريق اللذين يستخدمان للوضوء ولغسل اليدين قبل تناول الطعام وبعده ، على حين تصطف فوق الصفّة دوارق المياه وفناجين القهوة .

وتنبسط فوق أرضية الإيوان حشيّة قطنية بعرض متر ، بينما تستند على الحائط الوسائد التي يتساوى طولها مع طول الحشيّة ويبلغ ارتفاعها نصف متر ، وتكسَى جميعا بالقماش القطني



لوحة (١٨٤) لين : الحريم في خلوتهن .



لوحة (١٨٦) لين : الغوازي



لوحة (١٨٥) لين : سيدة تعتصر بـ «القرص»
وتزيّن شعرها بالصفة



لوحة (١٨٧) لين :سيدة ترتدي ثياب المنزل



لوحة (١٨٨) لين :سيدة ترتدي الملاءة والبرقع



لوحة (١٨٩) لين :التزبيرة والبرقع زىّ النساء عند امتطاء الحمير



لوحة (١٩٠) لين :سيدة قاهرية تمتطي الحمار



لوحة (١٩١) لين :زيّ مياسير القاهرة



لوحة (١٩٢) لين :زيّ الطبقة الدنيا



لوحة (١٩٣) لين : عازف الربابة



لوحة (١٩٤) لين : الرفاعي مدرّب الأفاعي

المطبوع أو الشيت. وأحيانا تعلو الخشبة سريرا من جريد النخل «العنجريب» أو مصطبة حجرية لايتجاوز ارتفاعها ربع متر تدعى «السَدّلة» وهي كلمة فارسية الأصل أيضا.

وتضم الحوائط بضعة صوانات ضحلة العمق، ويُتخذ سقف الإيوان غالبا من ألواح الخشب والعروق المحفورة الملونة أو المذهّبة التي يبعد الواحد منها عن الآخر بمقدار ربع متر. وينال سقف الدرقاعة في بيوت الأثرياء مزيدا من العناية في زخرفته، إذ تستخدم قطع دقيقة من الخشب تُلصق بألواح مكوّنة صيغا زخرفية تعرف بالرقش أو التوريق المتشابك [أرابيسك] تتتابع فيها الدوائر والمربّعات والمعيّنات والنجوم والأطباق النجمية متداخلة بعضها ببعض عن طريق التعشيق. وخلال هذا الإطار التجريدي تنطلق الحياة متدفّقة عبر الخطوط فتتولف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد مفترقة مرّة ومجتمعة مرات وكأن هناك روحا هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتُباعد بينها ثم تجمعها من جديد(١٠٤). وقد يصل ارتفاع حجرات الدار إلى خمسة أمتار إلا أن المندرة بما تشمل من إيوان ودرقاعة هي أكثر الحجرات ارتفاعا واتساعا وأعلاها قدرا.

والمشربية حلّ موفق للتغلب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج وتخفيف حدة الضوء وحجب أشعة الشمس دون إخلال بوظيفتها في حجب السكان عن عيون المارة، فهي تملأ فتحة النافذة بمخمل من الخشب الدقيق في شكل برامق مستديرة المقطع يتوزع الضوء والظل على أبدانها في تدرّج رهيف، فيرى المشاهد المنظر المقابل من خلال لوحة زخرفية كاملة. وغالبا ماتبرز الشبابيك المكسوّة بالمشربيات على كلا جانبي الطريق حتى لتكاد تلتقي، وهو ما يلطِّف الطقس في الطرقات تحتها خلال موسم الصيف، غير أن قربها من بعضها كان يساعد على سرعة اندلاع النيران إذا ما نشب حريق في أحد الدور، وهو ما دفع بالسلطات إلى تحريم هذا البروز. وكان السكان يصفّون القُلل على حافة المشربية لتبريد مياهها. ومن هنا اشتُق اسم المشربية.

وما أكثر ما تعلو نوافذ المشربيات طاقات من الزجاج الملون المعشّق يشكل صوراً لباقات الزهور أو الطواويس وغيرها من الأشكال المبهجة التي يتفاخر بها أهل الدار. وسمّيت هذه النوافذ بالشمسية أو القمرية أو الخمارَوية نسبة إلى خمارويه ثاني الولاة الطولونيين في نهاية القرن التاسع الميلادي حين ازدهر فن تعشيق الزجاج الملوّن.

وعندما تحتل الدكاكين الجزء الأدنى من المبنى كما هي الحال في الطرقات العامة والدروب ينقسم البناء فوقه إلى مساكن محددة المعالم يسمّى كل منها «رَبْعا» مستقلا عن الآخر مثلما هو مستقل عن الدكاكين أسفله. ويؤجَّر الرَّبع للأسر التي لا يسمح دخلها باستئجار منزل كامل مستقل. وتحتوي كل شقة في الرَّبع على غرفتي جلوس وغرفتي نوم ومطبخ ودورة مياه. ويندر أن يكون لكل منها مدخل مستقل من الطريق، فثمة مدخل واحد ودرج واحد يؤديان إلى العديد من هذه الشقق التي لم يكن يُسمح بتأجيرها للعزاب إلا إذا كانت لهم أسر يعيشون في كنفها. ولذلك يضطر العزّاب إلى الإقامة في إحدى «الوكالات» وهي المبنى المخصص لاستقبال التجار وبضائعهم.

وكثيرا ما يضم الشارع بأكمله أو في أجزاء منه حوانيت متخصّصة في سلع معينة يشتق منها اسم السوق، هذا إذا لم يُطلق عليه اسم المسجد الواقع إلى جواره. فثمة سوق للنحاسين والخواهرجية والخُرْدجية، كما أن هناك سوق الغورية الذي اشتق اسمه من مسجد السلطان الغوري. على أن هناك أيضا عددا من الأسواق العامة الكبرى في المدينة مثل السوق التركي المدعو خان الخليلي. وتُغطى الأسواق عادة بألواح الخشب أو الحُصُر أو الأقمشة المستندة إلى دعائم تمتد بعرض الطريق إما فوق مستوى الدكاكين أو فوق أعلى المباني. والدكّان فجوة مربعة لا يتجاوز

(١٠٤) تستخدم الخطوط متلاقية متعانقة، ثم متجافية متلامسة متهامسة. ومن الطبيعة يستمد الراقش العناصر الأولى لفنه، من ساق نبات أو ورقه. ثم ينضم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسي ليتكون بعد ذلك الشكل الزخرفي الهندسي الذي يرمز إلى نفس الفنان المسلم في تطلّعه إلى الله.
عن المرحوم الأديب بشر فارس

لوحة (١٩٤) لين : حفل الدُّوسة



لوحة (١٩٦) لين : الحذاء والخفّ والقبقاب

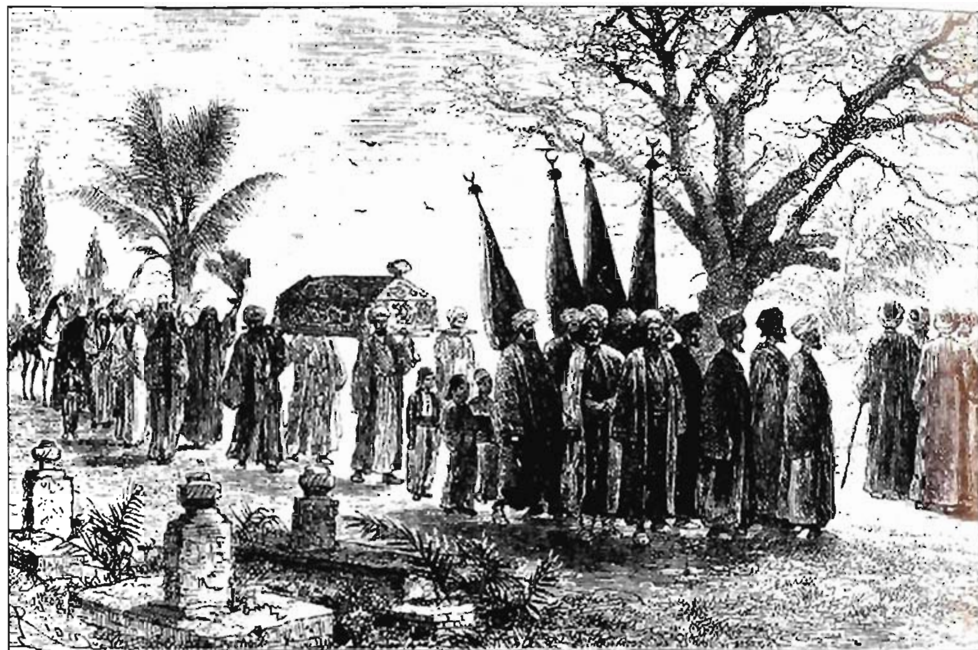
ارتفاعها مترين وعرضها متراً، أو فجوتين متتابعتين تستخدم إحداهما مخزناً للسلع. وتتساوى أرضية الدكّان مع سطح المصطبة المشيدة من الحجر أو الطوب أمام مقدّم الدكان، وتحفل هذه الدكاكين بالصيّاغ والخردجية والنحاسين والخيّاطين والصبّاغين والرفّائين والحبّاكين [صانعي الشرائط الحريرية] والعقّادين والشبوكشية [صانعي الأنابيب] والعطّارين والدخاخنية والفكهانية والنقلية [بائعي الفواكه المجففة] والشربتلية والزيّاتين والخضريّة والجزارين والفرّانين والفطاطرية والفوّالين. وتنفرد القاهرة الفاطمية خاصة عن سائر المدن الإسلامية ببعض الخصائص: منها شارع رئيس طويل هو المعروف بالقصبة يخترقها من الشمال إلى الجنوب من باب الفتوح إلى باب زويلة [المتولي] يبلغ عرض الجزء المخصّص منه للمرور ثمانية أمتار، وتتخلله دخلات تشغلها الأسواق التي تعقد في الشوارع والساحات. وتحفّ بالقصبة أبنية فخمة من قصور الخلفاء الفاطميين تليها منشآت أخرى كالمساجد والمدارس ثم مدافن السلاطين المماليك التي أضيفت فيما بعد، كما كانت تشمل أقساماً خصّص كل منها لنوع من أنواع التجارة كالخيامية والنحاسين والعطارين والمغربلين إلى غير ذلك، ومثل هذا نجده أيضاً في شوارع أخرى مثل الدرب الأحمر بل في بعض الأسواق مثل سوق السلاح».

ثم يمضي لين يصف عيد فتح الخليج فيقول:

«وعيد فتح الخليج في القاهرة أو عيد وفاء النيل كان عيداً لا يتصل بالمعتقدات الدينية ويعود إلى أزمنة ضاربة في القدم. ويتصدّر الاحتفال الوالي وكبار رجال الدولة بينما تغطي القوارب سطح ترعة الخليج. وتبدو قوارب السيدات من بين القوارب متميزة بهوادجها التي تحجبهن عن عيون المتطفّلين. ويخلع الوالي جُبّة على علّية القوم، وما إن يعطي الإشارة حتى يلقي بعض الأفراد بتمثال أو عمود طيني في المجري الرّئيس للنيل وسط صخب الهتافات ورنين الآلات الموسيقية. ويقوم الوالي بقطع السدّ فتتدفق مياه النيل على الفور وتعلو في بعض المواقع إلى الطرقات فتفيض على الشطآن مخلّفة عدداً من البرك والبحيرات. وقبل أن ينسحب الوالي ينثر على صفحة النهر حفنة من العملات الذهبية والفضية يتسابق إلى الفوز بها غوّاصون مهرة، وينقضي ما تبقّى من نهار في فرح غامر يستمر حتى الليلة التالية».

ويُفرد لين فصلين عن أزياء الرجال والنساء فيذكر لنا أن أزياء المصريين لا تعرف التقلبات الحادة إذ ظلت أشكال الثياب ثابتة لا تتغير. وتحظى الألوان الزاهية باهتمام أكبر مما يحظى به غيرها. وتتسم ملابس الرجال بأنها فضفاضة شأنها في ذلك شأن الملابس الشرقية عامة، إذ ينفر أهل الشرق من ضيق الملابس والتصاقها بأجسادهم. ويحرص الرجال على أن يتمنطقوا بأحزمة تُرشق بها الخناجر الثمينة المحلاّة بالأحجار الكريمة، ويولعون بتزيين أصابعهم بالخواتم البراقة الفصوص ولعهم باقتناء الترجيلات المختلفة الزخارف والأشكال. على أن الطبقات الشعبية لا تتكلف هذا العناء في ثيابها، فلا تضم خزانتهم سوى ثلاثة أثواب أو أربعة لا يستبدل بها غيرها إلا إذا بليت أطرافها.

ويرتدي الرجال سروالاً من الكتان أو القطن يعقدونه حول وسطهم بتكّة مطرّزة الطرفين بخيوط الحرير الملونة، ويتدلى اللباس إلى ماتحت الركبتين أو حتى العقبين. وقمصانهم المنسوجة من الكتان أو الموسلين أو خليط الحرير والقطن الأبيض تصل أكمامها إلى المعصم. وفي الشتاء يعلو القميص صديري بلا أكمام من القطن أو الحرير ذي الخطوط الملونة. وفوق القميص والصديري أو فوق القميص مباشرة يرتدون القفطان الذي ينسدل حتى العقبين، وهو ذو كمين



لوحة (١٩٧) لين : جنازة



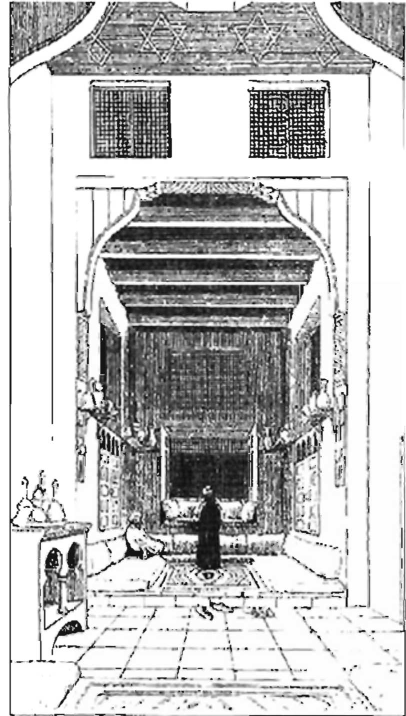
لوحة (١٩٩) لين : المحمل



لوحة (١٩٨) لين : موكب ختان الأطفال

طويلين يتجاوز طولهما أطراف أصابع اليدين ولكنهما ينشطران فوق المعصم أو عند منتصف الساعد من الخلف فيصبح الكمّان أكثر تحررا بينما يتاح لهما أن يستخفيا خلف طول الكم في حضرة الكبار أدبا وحياء . ويلتف حول القفطان شال من الكشمير أو وشاح من الموسلين الأبيض المنقوش يُجدل أحدهما ليصير حزاما يشدّ القفطان فلا ينفتح . ويتمثل الثوب الخارجي في الجُبّة التي يتنوّع لونها والتي لا تكاد أكمامها تصل إلى الرسغين ، فإذا قسا البرد تدثّر الرجل فوق ذلك كله بعباءة سوداء . والعمامة غطاء الرأس وهي طربوش أحمر ذو زر قاتم اللون يلتف حوله وشاح من الموسلين الأبيض ، وعادة تُلبس العمامة فوق لاطئة قطنية [طاقيّة] . وقد تتخذ العمامة من لاطئة يلتف حولها مباشرة شال من الكشمير . ولم تكن الجوارب الطويلة معروفة وإن كانت قلة تستخدم جوارب قصيرة من الصوف أو القطن في الطقس البارد . ولباس القدم مركوب من الجلد الأحمر طرفه الأمامي مدبّب يرتفع إلى أعلا . ويدُس المصري حول بنصر كفّه اليمنى خاتما فضّيا ذا فص من العقيق محفور عليه اسمه مسبوقا بعبارة «العبد لله» يستخدمه في التوقيع على الرسائل والوثائق، وكانت لبصمة هذا الخاتم قيمة أكبر من التوقيع . ويصطحب الرجل أرجيلته [أو نرجيلته] معه إلى كل مكان غير المسجد ، وقد يتبعه خادم يحملها له . ويحتفظ بكيس التبغ بين طيّات القفطان فوق الصدر مع منديل مطرّز بالقصب والحرير الملون مطوي بعناية .

أما أن ثياب الرجال من الطبقة الدنيا فكانت أشد بساطة وتتكون من لباس وقميص طويل من النيل أو القطن الأزرق «الزعبوط» واسع الأكمام مفتوح عند العنق حتى الوسط ، ويلف البعض حول وسطه حزاما أحمر أو أبيض من الصوف يستبدل به الخدم عادة حزاما عريضا من الصوف أو الجلد يخبّئون فيه كيس النقود . وتتألف عمامتهم من شال صوفي أبيض أو أحمر أو أصفر أو من نسيج قطني فج يلتف حول طربوش فوق الطاقية . غير أن الفقر قد لايتيح للبعض أن يرتدي غير اللبدة ويقتصر ملبسهم على القميص الأزرق أو البنّي دون لباس أو حذاء . ويرتدي الكثيرون من عامة الناس خلال موسم الشتاء عباءة بدائية النسيج ذات خطوط بنّية وبيضاء عريضة . ومما يميز الأقباط عن المسلمين ألوان عمائمهم إذ يعتمر الأقباط بعمامات سوداء وزرقاء ورمادية أو بنيّة . وكان الملك الأشرف شعبان (١٣٦٢ - ١٣٧٦) هو أول من أمر الأشراف من سلالة الرسول الكريم بارتداء العمامة والجبّة الخضراء .


لوحة (٢٠٠) لين : القاعة

وثياب المرأة المصرية دليل ثرائها وبذخها . وعلى الرغم من أنها لا تملك أن تكشف عن زينتها وحليّها إلا لزوجها وأفراد أسرتها وصديقاتها فإنها لم تكن قليلة الولع بالأبهة والأناقة ، فهي تتزيّا بأغلى الثياب المزدانة بأروع الحلي جمالا وأناقة ، وتحلّي جيدها بالعقود الذهبية في صنوف تتتالى حتى صدرها، ويتدلى منها مصحف دقيق وقنينة عطر . وتزدان سواعد نساء الطبقة الثرية بأساور من ذهب وتحيط بأدنى سيقانهن خلاخيل ذهبية وتثقل أصابعهن الخواتم المرصعة بالأحجار الكريمة . وما تكاد المرأة تنزل إلى الشارع لأداء زيارة أو قاصدة الحمام العام حتى تخفي كل زينة . وترفل المرأة المصرية المرفّهة في أفخر الثياب المصنوعة من الأنسجة الباذخة بما يليق



لوحة (٢٠١) لين: دكان تاجر تركي بسوق خان الخليلي

بمكانتها الاجتماعية ويقوّم غناها وثراء زوجها. وهي ترتدي السروال الملاصق بالجسد المحلّى بالأشغال اليدوية الدقيقة، وعليه القميص يصل إلى ما بعد الخصر تضمه على وسطها بحزام يدعى التكّة. ويتفاوت قدره حسب ثراء المرأة، فقد يكون من القطن أو الكتان أو الحرير أو الموسلين أو الكريب الملون، وتزيده بهاء باليلك الذي تكتسي به المرأة في الدار أثناء وجودها بين أهلها وزائراتها وأمام زوجها. وهو ثوب طويل الأكمام ضيّقها ومفتوح من الجانبين من الخصر حتى القدمين. وقد ترتدي المرفّهة في المنزل عوضا عن اليلك صديريا قصيرا يدعى العنترية، حتى إذا خرجت أسبلت على نفسها مجموعة أردية تسمى التزييرة، منها البُرقع وهو في الغالب أبيض اللون رقيق القوام يحجب وجهها عن أعين الغرباء كما فرض الولاة والحكام وليس دين الإسلام، تليه الحبرة أو الملاية السوداء ثقيلة القوام تلف جسدها من قمة رأسها حتى عقبيها.

على أن ثياب الطبقات الشعبية كانت تعبيرا عن البساطة ورقة الحال، فلا ترتدي الأنثى غير ما تستر به جسدها ويقيه لفح البرد ووهج الحر، وهو رداء من نسيج رخيص قد لا تغيره لفترة طويلة تسدل فوقه عباءة من قماش خشن. وتتزين البدويات في شعرهن ورؤوسهن بالكثير من العملات المعدنية أو الذهبية في أطراف الضفائر تسمى الصفة.

ثم ينتقل لين إلى وصف حمامات القاهرة فيقول:

«تضم القاهرة أكثر من مائة حمام تزداد أهميتها في الشتاء، وهي مصدر متعة يسهل على الفقراء الظفر بها، بل إن الأثرياء الذين يحوزون في دورهم حمامات خاصة يطيب لهم هم أيضا التردد على هذه الحمامات العامة، ففيها إلى جانب الحصول على نصيب من النظافة يتجاوز ما يتحقق في الحمام الخاص متعة اللقاء مع كثرة من المعارف والصحاب والترويح عن النفس. وما إن يدلف المرء إلى الحمام العام حتى يستقبله الخادم في قاعة الاستقبال حيث يودع ملابسه ويعقد حول جسده بشكيرا، ثم يقاد إلى دهليز يحتضنه ويغمره بوهج تتزايد حرارته كلما أمعن فيه حتى يصل إلى قاعة تتكثف فيها الأبخرة الساخنة المعطّرة التي تنفذ إلى مسام جلده، فيضطجع على بساط صوفي ويدنو منه صبي يدس كفّه في كيس من الصوف السميك الناعم الملمس، ينتظر قليلا حتى تكون الأبخرة قد ألانت البشرة كلها فيبدأ في فرقعة مفاصل النزيل ثم يدلك جسده بالكيس الصوفي حتى لا يبقى بالبشرة أي أثر كان عالقا بها. ثم ينهض الرجل وقد لفّ جسده كله العرق الساخن، ويمضي إلى قاعة مجاورة تضم مصدرين للمياه الساخنة والباردة يغتسل فيهما بمفرده، ويتحول بعدها إلى فناء به حوض مليء بمياه شديدة السخونة يغطس فيها بضع لحظات، ينهض بعدها وقد لفّ جسده في قميص يعود به إلى قاعة الاستقبال حيث يتناول فنجانا من القهوة يشدّ معه أنفاسا من الأرجيلة مسترخيا على الأريكة التي ما يلبث أن يغادرها ليستقبل جسده نفثات من عطر فاغم ويأخذ في ارتداء ثيابه المفعمة بأريج بخور أعواد شجر الصبّر.

والسائد تخصيص حمام للنساء وآخر للرجال يفصل بينها باب خاص، فإذا لم يكن هناك في الحي غير حمام واحد خُصّصت بعض أوقاته للرجال والبعض الآخر للنساء. وفي هذه الحالة ينسدل على الحمام ستار معلنا أنه وقت النساء. والحمام العام للمرأة يعدّ مجتمعا مختلفا، فقد

تنزع الحُجُب التي ترتديها في الطرقات لتحميها من عيون الرجال، وفيه تستعرض أمام الأخريات ثيابها الثمينة وحليّها النفيسة التي لا تملك أن تبرزها للرجال فتزهو بها هنا أمام رفيقاتها في دل يرضي غرورها، ويصبح اللقاء حفلا بهيجا يشبع فيه النساء ميلهن إلى الثرثرة والقيل والقال والتهامس وتناقل الأخبار والتباهي بمقتنياتهن الجديدة. وتقدم عاملات الحمام للنساء خدمات فوق ما يلقاه الرجال كتصفيف الشعر والتحفيف والتزيين وما إلى ذلك».



لوحة (٢٠٢) لين: الشاعر وعازفو الربابة

ولا تفوت لين حوانيت الحلاقة فيحدثنا عنها بأنها:

«منتديات هامة أيضا للرجال شأنها في ذلك شأن الحمامات، فالحلاق يؤدي أيضا بعض اختصاصات الطبيب إذ يقوم بالحجامة وختان الصبية إلى جانب حلاقته لشعر الرأس بالموسى عدا خصلة في مقدم الرأس. وكانت اللحية تُحلق كلها عدا العنفقة [الشعيرات أسفل منتصف الشفة السفلى] مع إطالة السوالف بينما تُعفى الشوارب عادة اتباعا لسنّة الرسول عليه الصلاة والسلام. وكان الحلاق يصبغ اللحى أيضا بالحناء وإن لم يكن هذا يحدث إلا نادرا إذ كانت اللحية الشهباء موضع تقدير وتوقير».

ويشير لين إلى الكاتب العمومي فيصف مهنته بأنها:

«من الوظائف المهمة، فمع شيوع الأمية كان الرجال والنساء يقصدونه لكتابة الرسائل إلى الأهل والأصدقاء أو الشكاوى والعرائض للحكام والرؤساء، ومكانه السوق في محطات معروفة يعتلي فيها أريكة خشبية أو مصطبة حجرية مفترشا سجادة يتربّع فوقها ممسكا بريشته التي يغمسها في محبرة من النحاس أو الفضة، محتفظا بأوراقه داخل ورّاقة».

ثم يتعرض لين لوسائل المواصلات بالمدينة فيقول:

«الحمار هو دابة الركوب المتيسرة لعامة الشعب، يقوده مكاري يسرع خلف الحمار إذا كان هذا سريع الخطو، ويحمل قضيبا مزدانا بجلاجل يستحث بصوتها وبطرفه المدبّب خطو الأتان كلما وهن عزمها أو تراخى. على أن رجال الدين وكبار التجار كانوا يختارون مطيتهم من البغال. وكانت الجياد معروفة وإن بقيت مقصورة على الأمراء من المماليك حتى دخول الفرنسيين مصر».

وهذا وصف لحفل «الدُوسة» الذي شاهده لين وعاينه وكتب عن تلك المعاينة قائلا:

«بعد أن أمضى خطيب المسجد ليلة الجمعة في خلوة يتعبد ويتهجّد ويصلّي ويتلو القرآن ليؤهل نفسه بذلك لخطبة الجمعة وما يعقبها أذى الصلاة، ثم امتطى بغلته المشوقة قاصدا منزل الشيخ البكري نقيب الأشراف الذي كان يتزعّم جميع دراويش مصر، وكان منزله في الجهة القبلية من بركة الأزبكية. وكان وهو في طريقه من المسجد إلى منزل الشيخ البكري ينضم إليه الدراويش «السعديون» من مختلف أحياء العاصمة، وإذا بالموكب يتوقف على مقربة من منزل نقيب الأشراف، وهنا انبطح على وجوههم عددٌ يتجاوز الستين من الدراويش وغيرهم وقد التحم بعضهم ببعض ووضعوا أيديهم تحت جباههم وانبسطت سيقانهم وهم يجهرون باسم «الله»، ثم انطلق عشرة دراويش حفاة يعدون فوق هؤلاء الذين افترشوا الأرض بينا يقرعون بالزخمة على الباز [طبلة صغيرة نصف كروية] الذي يمسكونه بأيديهم اليسرى مهللين باسم «الله». وتقدم



لوحة (٢٠٦)
لين: أدوات الكتابة



لوحة (٢٠٣) لين: العطار

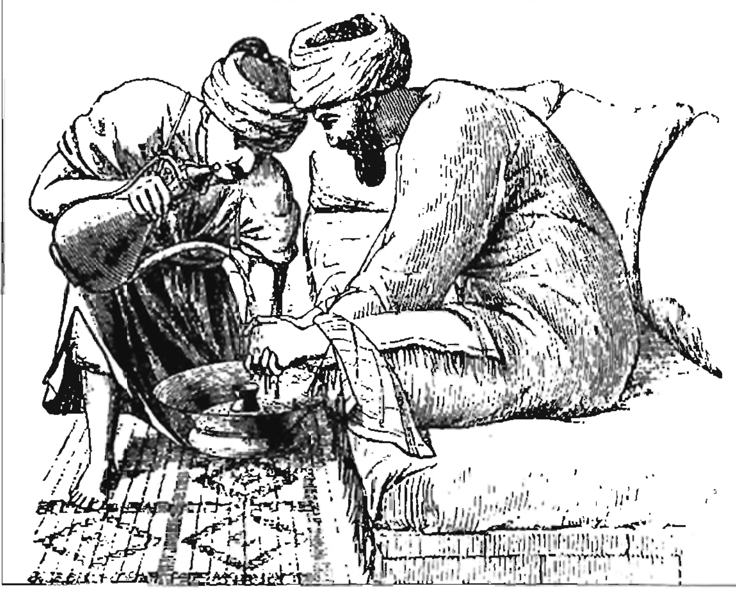
الشيخ على بغلته التي كانت تمشي وئيدا من هول الموقف، وما إن أقبلت لتدوس فوق ظهور المنبطحين حتى أحجمت، فقادها أحدهم من مقادها وأخذ آخر من خلفها يحثّها حتى خطت فوقهم جميعا بخطى سريعة، وأمامها رجلان يعدو أحدهما فوق الرؤوس والآخر فوق السيقان، وهنا صاح المشاهدون باسم «الله» يمدّون به أصواتهم. ومن الغريب أن الرجال المنبطحين لم يُصَبْ أحدهم بسوء، وكان كلما مرّت البغلة فوق واحد منهم انتصب واقفا يتبع الشيخ. ويقال إن هؤلاء جميعا - الشيخ والذين ينبطحون - كانوا يهيئون أنفسهم لتحمّل هذا العناء بأدعية وابتهالات يردّدونها قبل حفل الدوسة بليلة، وإذا ما تخلّف واحد منهم عن أن يبتهل أو أن يدعو كان لابد من أن يلحقه أذى الدّوسة. وكانت الدّوسة تعدّ كرامة من كرامات شيوخ السعديين، وكانوا يزعمون أن البغلة كانت تُنزع حوافرها، ولكن المؤكد عندي أن هذا الزعم غير صحيح. وبعد أن تجري هذه الكرامة دون أن يصاحبها حادث ما يتجه الشيخ إلى حديقة منزل نقيب الأشراف يصحبه عدد قليل من الدراويش. وما إن يصل حتى ينزل عن بغلته ويفترش سجادة فوق منصّة كانت تعدّ عند نهاية التختبوش بفناء الدار ويجلس منكفئا مسبلا عينيه متأملا والدموع تسيل من مقلتيه غير كافّ عن التسبيح. ويقف أمامه فوق الحصر المفروشة الدراويش الذين كانوا لايجاوزون العشرين على شكل نصف دائرة، ويتقدم منهم ستة يأخذون في الذكر قائلين «الله... الله حيّ... ياداير» مردّدين ما يقولون مع قرعات الباز. وبعد انتهاء الذّكر يؤخذ في تلاوة القرآن وقتا ثم يعودون إلى الذّكر. وكانوا يكررون ذلك مرة وراء مرة. وفي النهاية عندما يريدون الانصراف يهرعون إلى تقبيل يد الشيخ الذي ما إن ينصرفوا عنه حتى يدلف إلى الدار».

ثم يتأمل لين مقاهي المدينة فينبئنا بأن مدينة القاهرة:

«تضم أكثر من ألف ومائتي مقهى يتزايد عددها في ساحل بولاق ومصر القديمة. ولا يزيد أثاث المقهى عن بضع أرائك تستند إلى الجدران وبعض الحصر المجدولة من سعف النخيل، فضلا عن منضدة خشبية بسيطة. وثمة قدر نحاسي كبير يغلي ماؤه فوق وهج الفحم المتّقد، وتصطف فناجين القهوة إلى جوار القدر لتشكّل كل العدّة اللازمة حول صاحب المقهى الذي يحظى في العادة بتقدير كبير. وتُقدّم القهوة ساخنة غير محلاّة في فناجين من الصيني أو الخزف مندسّة في أوعية نحاسية تسمى «ظروفا». ويتربّع الروّاد فوق الأبسطة أو الحُصُر أو يضطجعون فوق الأرائك وهم يشدّون أنفاس أراجيلهم التي اصطحبوها معهم يتبغها هي والقنّب الهندي المخدّر فتنعقد حولهم سحب الدخان لتخلق عالما له سحره الخاص. ويبلغ متوسط عدد المتردّدين على المقهى المائتين والخمسين في اليوم الواحد يرتشف كل واحد منهم حوالي سبعة أقداح من القهوة. ولكل مقهى رواته ومنشدوه الذين يقصّون حكايات الشخصيات الأسطورية من أمثال أبي زيد وعنترة، ويتنوع سرد الحكايات بين أسلوبي الإلقاء الخطابي أو الغنائي بصحبة عزف على الربابة. ويجمع هؤلاء المنشدون أجورهم من صاحب المقهى أحيانا ومن روّاد المقهى الذين يعطون عن طواعية في غالب الأحيان».



لوحة (٢٠٤) لين:
نساء وأطفال الطبقة الدنيا



لوحة (٢٠٥) إدوارد لين : الوضوء

ثم يعرض لين للراقصات فيصف ليالي القاهرة التي كانت تُحْيَا على أيدي: « مغنيات يُعرفن بالعوالم أو براقصات يسمين بالغوازي يتمتعن بمقدرة فنية محدودة. وقد يرقصن في المقاهي أو في الطرقات العامة لتسلية الجماهير واجتذاب نقودهم. ولرقصهن تقاليد خاصة تبدأ بخطوات متأنية متحفظة لا تلبث أن تشتعل مع طرقات الصاجات النحاسية. ويتكون رداؤهن من نفس ثياب نساء الطبقة الوسطى داخل الدور، كاليلك والسروال ويُزدن عليه شالا يعقدنه حول أردافهن لتظهر بذلك مفاتن أجسادهن، ويفرطن في التحلي بنفس حليّ نساء الطبقة الوسطى ويكتحلن ويضمّخن بالحناء أطراف أصابعهن وراحات كفوفهن وأقدامهن. ويرافق الغوازي عادة موسيقيون يعزفون على الربابة بمصاحبة الطار أو على الدربكة بمصاحبة الزمّارة. وتدقّ على الطار في العادة امرأة مسنّة. وتؤدي الغوازي رقصاتهن في صحن الدار أو على قارعة الطريق وأحيانا داخل حريم الدور في بعض المناسبات مثل الزفاف والولادة. وإذ كان من النادر السماح لهن بتأدية رقصاتهن في حريم بعض البيوتات المحافظة فكثيرا ما كن يعملن في بيوت اللهو والمتعة. ومن بين الغوازي ثريات ينعمن بسكنى القصور كما من بينهن من يعشن في أكواخ متواضعة. ولعل لمحمد علي باشا الفضل في انحسار هذه المهنة عن القاهرة والدلتا وانحصارها في أقصى الصعيد بإسنا.

السائحون يأخذون مكان الرحّالة



أثار غزو نابليون لمصر عام ١٧٩٨، ثم انتصار الأميرال نلسون في موقعة أبي قير في العام نفسه الافتتان بكل ما هو مصري قديم في كل من إنجلترا وفرنسا. فإذا ليدي هاملتون عشيقة نلسون تداعبه في إحدى رسائلها قائلة: «لو كنتُ ملكَ بريطانيا لمنحتك على الفور الألقاب التالية: الدوق نلسون مركيز نهر النيل وكونت الإسكندرية وفيكونت الأهرام، وبارون التمساح وأمير النصر المظفر؛ حتى تستطيع التشكّل في عالم الخلود في أية هيئة تحلو لك».

وكان ظهور كتاب «المصريون المعاصرون» لإدوارد لين عام ١٨٣٦ نقطة تحول بارزة في تاريخ العلاقة بين مصر والرحّالة والكتّاب والفنانين الإنجليز. فحتى ذلك الوقت كانت مصر تجتذب عددا من المهتمين بالآثار مثل ولكنسون أو العلماء مثل لين أو الثراة المغامرين مثل هنيكر. ومنذ ظهور هذا الكتاب نلحظ ازدياد الاهتمام بمصر واتساع نطاق زوّارها وتزايد أعدادهم عما قبل، حتى زار مصر ما بين عامي ١٨٣٥ و١٨٥٠ كل من وليام ثاكري وألكسندر كنجليك وإليوت وُوربيرتون ونورد لندساي وغيرهم. لقد غدت مصر منتجعا ذائع الشهرة لقضاء الإجازات يجتذب الزوار من كل نوع، من السياسيين المبعوثين من حكوماتهم ليُدلو بآرائهم في حكومة محمد علي، إلى التجار الساعين إلى عقد الصفقات، إلى المرضى الملهوفين إلى استرداد الصحة والعافية، إلى جماعات السائحين، إلى دارسي الكتاب المقدس، إلى الكتّاب والفنانين المتطلعين إلى ما يحرك أقلامهم وفرشاتهم، ومما زاد من الاهتمام بمصر استحداث البواخر الذي قرّب المسافة بين مصر وأوروبا. ولقد كانت رحلة ثاكري بدعوة من شركة P&O الملاحية الشهيرة بعد أن سيّرت خطا ملاحيا بالباخرة بين مصر وأوروبا. كذلك شرع توماس واجهورن في استخدام البواخر النيلية في مصر عام ١٨٤١ ضمن الطريق البري إلى الهند بدءا من قناة الإسكندرية. ونُظّمت وسائل المواصلات بالمركبات الإنجليزية التي تجرّها الخيول عبر الصحراء، حتى أصبح الطريق بين القاهرة والسويس طريقا ذائع الشهرة تتخلله استراحات من بينها محطتان تتيح لنزلائها احتساء الشمبانيا وأجود الأنبذة، على حين أعدّت ظهور الحمير بما يشبه المقاعد الوثيرة للنساء والأطفال والمرضى. لقد توافرت كل وسائل الراحة بالنسبة للأوروبيين حتى نجد الكاتب الساخر وليام ثاكري في كتابه «ملاحظات حول رحلة من كورن هيل إلى القاهرة الكبرى» يتوّج الفصل الذي عقده عن الإسكندرية بتفاصيل قائمة طعام أشهر المطاعم اللندنية. لقد غدت الرحلة كما يقول أحد الرحالة «حفلاً ممتعا». ومضت وسائل توفير الراحة للزوار تتكاثر حتى بات بوسع

توماس كوك في غضون بضع سنين أن يأوي قرابة ألف نفس تحت سقوف الخيام في وقت واحد ، وغدا عدد قاصدي رحلة النيل مساويا لعدد زوار الريڤييرا الفرنسية (١٠٥) .

وأصبح قضاء موسم الشتاء في مصر بدعة شائعة في منتصف القرن التاسع عشر بعد أن ابتدعها ولي عهد بريطانيا في عام ١٨٧٢ عندما اختار مصر ليقضي بها فترة نقاهته بعد مرضه . وما كادت تنقضي بضع سنين حتى زاد إقبال السائحين إلى مصر نتيجة لتلك الجهود التي طوّرت أساليب السياحة على يدي شركة كوك السياحية . ثم جاء من بعد توماس كوك ابنه چون كوك الذي اكتسب خبرة عظيمة بالملاحة في نهر النيل بعد تكليفه بنقل الجرحى الإنجليز من القاهرة إلى الإسكندرية في أعقاب معركة التل الكبير ثم اضطلاعه بنقل الجنرال جوردون إلى كوروسكو عام ١٨٨٣ ثم بنقل حملة الجنرال هيك الفاشلة لإنقاذ جوردون في العام التالي ، فحظيت مراكب كوك بسمعة عالية بوصفها «أبسطة الرفاهية العائمة » ، كما دُشّنت في عام ١٨٩٠ أولى البواخر النيلية المضاءة بالكهرباء والتي تنفسح فيها قاعة مطالعة تضم الكتب والصحف اليومية ، ويُقدّم فيها الإفطار الإنجليزي وشاي الساعة الخامسة ، كما تتضمّن أمسياتها فقرات ترفيهية يؤديها أفراد طاقم الباخرة بعد تناول العشاء . كذلك شيدّ كوك فندقا خاصا بالأقصر كي يأوي إليه الناقهون الذين اجتذبهم وصف ليدي داف جوردون في « رسائلها » لشمس الشتاء في مصر .

وانتشرت الكتب المُرشدة التي وضعها أفضل المتخصّصين مثل : « دليل ماريز » Murray's Guides to Egypt الذي كتبه العالم ولكنسون ، و «دليل كوك » الذي كتبه واليس بادج . وكان المجال الذي تعرض له هذه الكتب فسيحا لدرجة مذهلة ، إذ تضمّنت قوائم طويلة لما ينبغي أن يتزوّد به رحّالة النيل ، من بينها أحواض غسيل الأقدام ومكنسة وجاروف لكنس الغرف ، والكتب الواجب الاطلاع عليها ، وأدوات القياس ، والفنادق وعناوينها ، والمواقع التي يمكن الحفر فيها والآثار التي ينبغي الالتفات إليها والصور والنقوش التي يحسن استنساخها ، فضلا عن التحذير بعدم النزول إلى الشاطئ دون حراسة مما أسفر عن تدفّق أجيال من التراجمة إلى القرى والمدن المجاورة لضفة النهر التي شاء حظها أن تقع إلى جوار الأطلال الأثرية . كذلك اهتم « دليل ماريز » بالسائح غير المتعجّل الذي يتطلع إلى قضاء بضعة شهور في المنطقة ، ومن ثم كان في حاجة إلى من يرشده إلى استئجار البيوت المناسبة في القاهرة حتى يمضي على نهج التقاليد العريقة التي أرساها إدوارد لين والمصور چون فردريك لويس . وكان « دليل ماريز » ينصح بتكليف ثلاثة خدم أو أربعة بتنظيف غرف الدور قبل سكناها لتطهيرها من البراغيث . وابتداء من عام ١٨٧٠ بدأت النصائح تترى على السائحين بتجنّب ارتداء الزيّ الوطني إلا إذا كانوا يجيدون الحديث بالعربية ، إذ أن ذلك قد يعرّضهم للسخرية بهم على حين كان ارتداء الزيّ الوطني في النصف الأول من القرن أمرا ضروريا بالنسبة لسلامة الرحّالة .

وفي عام ١٨٣٦ أسس دكتور وُولْن « الجمعية المصرية » لتكون مركز لقاء للرحّالة ولجمع المعلومات المتعلقة بمصر وتسجيلها وتيسير الدراسة والأبحاث من خلال مكتبة تضم أهم الكتب عن البلاد ، إلى جانب جمعية أخرى أسسها دكتور أبوت الإنجليزي والفنان الفرنسي پريس دافن وجعلا هدفها نشر المؤلفات عن مصر وتزويد الباحثين بالكتب والمراجع التي تضمّها مكتبتها .

وفي الحق لقد أصبحت أية محاولة لتقديم مزيد من المعلومات بعد التفاصيل الدقيقة التي تضمّنها

(١٠٥) Rashad Rushdy: The Lure of Egypt "n.d."

كتاب لين كأنها محاولة لاعتصار ليمونة قد استُنفد ماؤها حتى لنجد معظم الرحّالة الذين قصدوا مصر بعد عام ١٨٣٥ لم يقصدوها لدراسة البلاد أو تقديم التقارير عنها ، فقد تم ذلك كله من قبل وعلق بأخيلة القراء ، فرأينا ثاكري لا يدهش وهو يرى الأهرام لأول مرة لأن رؤيتها لم تضف جديدا إلى صورتها المرتسمة في ذهنه من قراءاته السابقة .

وبدأ الرحالة يسجّلون انطباعاتهم وآرائهم عما يشهدون إلى جانب نقد ما لا يروق لهم منها ، غير أن هذه الانطباعات والآراء لم تكن كلها على صواب ، بل لقد ذهب بعضهم إلى كتابة ما هو أقرب إلى الخرافات والأساطير . ولاشك أن عدداً لا يستهان به من كتب الرحلات الضحلة قد ظهر خلال القرن التاسع عشر أكثر مما ظهر في أي قرن آخر قبل ذلك أو بعده حتى أصبح من المتعذر ظهور كتاب رحلات يرقى إلى مستوى الكتب الأدبية . على أن أدب الرحلات في الشرق الأوسط عامة جاء مترعا بالكشف عما في صدور الكتّاب ومرافقيهم بقدر ما كشف عن مشاهداتهم في البلاد التي مرّوا بها ، إذ استطاعت قلة من بين المئات الذين نشروا انطباعاتهم الإيحاء إلى القراء بالتعاطف مع أهل هذه البلاد وتراثها فضلا عما أثروا به قراءهم من معارف علمية عن هذه الأقاليم . وما من شك في أن الكتب الرائعة الضخمة التي كتبها جيمس سيلك باكنجهام(١٠٦) هي حلقة وسطى بين كتب الرحلات القديمة المحشوة بالإشارة إلى الآداب الكلاسيكية القديمة وبين كتب منتصف القرن التاسع عشر التي انطوت على جانب أكبر من الذاتية . وإذا كان باكنجهام هو رائد هذا الاتجاه نحو السرد الذاتي في أدب الرحلات الإنجليزي فإن وليم ألكسندر كنجليك هو دون شك ذروة هذا الاتجاه .

(١٠٦) J.S. Buckingham: **Excursions on the Banks of the Nile.** Oriental Herald 1827.





وهكذا لم تعد حصيلة مطالعاتنا صورة دقيقة للواقع بل انطباعات متنوعة فحسب ، كما لم تعد تصويرا للبلاد بقدر ما كانت تفسيرات ذاتية يستقيها المؤلف من انفعاله بما يقع عليه بصره. ولعل هذا هو سر سعي الكتّاب الدؤوب نحو «الشرق» جريا وراء الألوان «الإكزوتية»[١٣] الإغرابية النائية، أو بعبارة أخرى جريا وراء الخيال الرومانسي الشائع في هذه الأمصار، فإذا الرحالة يتعلقون بكل ما هو غير مألوف وغريب بعد أن طالعوا قصص ألف ليلة وليلة وجاسوا خلال الديار والبلاد التي شهدت ميلاد هذا القصص الأسطوري ، وكان يغلب عليهم ذلك الشعور العارم بالاختلاف الكبير بين الشرقي المسلم وبين الأوربي المسيحي . وكان هؤلاء الكتاب الإكزوتيون قد صبغوا مؤلفاتهم بهذه الأحاسيس التي لم يفلت من تأثيرها أي زائر للشرق حتى بات الأوربيون يخطون في أسواق البلاد الإسلامية وكأنما تغشّي عيونهم غمامة تجعلها تبصر أدنى الباعة بالسوق وكأنه أحد سلاطين القصص الشرقية الخيالية، وإذا دزرائيلي يسجّل في رسالة إلى أبيه عام ١٨٣١ ما اعتوره من أسى جارف بعد أن غاب عنه خادم يوناني كان يرتدي زي المماليك الأرجواني المطرّز بخيوط الذهب ويعتمر بعمامة يبلغ طول شالها عشرين مترا ويتقلّد سيفا يتألق بألوان قوس قزح . ثم يُثير دهشتنا بمكاشفته أباه باضطراره آسفاً لقبول تابع مصري بقميصه الأزرق وحفاء قدميه، مما يدلّنا على ولعه بالغريب من الأزياء التي تشدّ خياله إلى الجو الإكزوتي . وعلى هذا النحو تنوّعت اهتمامات الرحالة بتنوّع ما يبدو لهم من غرائب ، فيكتب أحدهم في عام ١٨٣٢ : أنه مستغرق بكل جوارحه في دراسة الرموز الهيروغليفية ، ويحاول ثان أن يثبت أن العمارة القوطية مصرية الأصول ، بينما يعكف ثالث على دراسة السّحر على يد شيخ مغربي حتى يذهب إلى أنه وقف على اسم فرعون الذي استوزره النبي يوسف، وأنه اكتشف اسم الفرعون الذي اضطهد اليهود ، وأنه انتهى إلى إعداد قائمة بأسماء الفراعنة جميعا، وأن ثقته بدقّتها تفوق ثقته بدقة قائمة ملوك إنجلترا ! .

كان الكل يلهث وراء «الإكزوتية» حتى سخر ثاكري بهذه الظاهرة بقوله : «أليس عجيبا أن نكتشف أن الحرير الذي اشتريته من بدويّ يرتدي عباءة من وبر الغنم جاء به إلى سراي القوافل محمولا فوق ظهور الجمال قد صُنع في حقيقة الأمر في مدينة ليون الفرنسية؟» .

ومع مطلع القرن التاسع عشر قضى ما كفرلين بما سجّله في كتابه «القسطنطينية» ١٨٢٨ إلى غير رجعة على وهم الرومانسيين الذين خالوا أنه ثمة ستة آلاف جمجمة وأكداسا هائلة من عظام



توماس رونالدسن: عشّاق العاديات المصرية.
صورة مطبوعه بطريقة الحفر. متحف المتروبوليتان



توماس رونالدسن: عشّاق العاديات العصرية.
متحف المتروبوليتان

ضحايا السلطان العثماني مطمورة تحت أسوار الحريم، وهكذا اكتشف الرحّالة الأوربيون أنهم كانوا واهمين فيما صدّقوه من تلك الخرافات: وأخذوا يتطلّعون في شوق وحنين إلى ما انتهت إليه العناصر الإكزوتية المثيرة للخيال في الشرق عامة ومصر خاصة من انحسار. وإذا الليدي براسي تختتم ذكريات رحلتها حول العالم في أسىً وحسرة بقولها: «لقد مُنيت القاهرة بما مُنيت به باريس على يد المحافظ «أوسمان». فلم يعد ثمة غير بضع طرق ضيقة وقلّة من البيوت القديمة التي نستطيع من خلال مشاهدتها استعادة ذكريات ألف ليلة وليلة والاقتناع بأنها كانت حقيقة لا مراء فيها». وظهرت في تلك الآونة سلسلة من الصور الكاريكاتورية للفنان توماس رونالدسن تعبّر بدورها عن روح الولع المحموم بكل ماهو مصري قديم.

سخرية هادئة

مارك توين

 ومن الكتّاب المشهورين الذين قصدوا مصر الأديب الأمريكي الفكه مارك توين (١٨٣٥ - ١٩١٠) الذي كان ذا قدرة فائقة على النقد الاجتماعي الساخر وإن كان في نقده أقرب إلى الهدم منه إلى البناء ، ومن أروع كتبه « مغامرات توم سوير » (١٨٧٦) و«مغامرات هكلبري فين» (١٨٨٤) . وقد رحل فيما رحل إلى الأراضي المقدسة ووضع كتابه « الأبرياء في الخارج» (١٨٦٩) الذي لقي رواجا شديدا . وكتب توين عن الشرق في سخرية ولكنها كانت دون سخريته بالكنيسة الكاثوليكية ، كما كانت روحه الفكاهية قائمة هادمة مستهترة . من ذلك تشجيعه للفتى المصري الذي عرض أن يتسلّق الهرم في تسع دقائق مقابل دولار واحد عدة مرات متتالية أملاً - كما يروي - في أن يهوي الفتى من فوق قمة الهرم حتى تتخلص جماعته من مضايقاته المتصلة . على أنه من الإنصاف أن نقول إنه لم يخصّ مواطننا المصري وحده بهذه النظرة ، بل كان يشرك معه فيها جميع البشر من غير مواطنيه الأمريكيين . غير أن هذا المصري الذي هزم الهرم مرات متتالية دون أن يحققَ أمنية توين التي تنافي أبسط قواعد الإنسانية قد حرّك حفيظته التي عبّر عنها قائلا : «من المؤسف أن باءت محاولتي بالفشل ، فثمن المصريين في وطنهم مرتفع تنوء به طاقتي ، ألا ما أغرب هؤلاء القوم الذين يتظاهرون بالتحضّر بحال لا تتفق وما هم عليه من همجية» . ويغالي توين في هذا اللون من السخرية غلوا يثير البرم والاشمئزاز حين يقول : «ثمة فارق شاسع بين أن يقتحم فريق من السائحين مسجدا فيطؤون حُصُر الصلاة بأحذيتهم ويقتطعون قطعا من زخارفها يتخذونها تذكارا ، وبين أن تقتحم مجموعة من الأجانب المسلحين كنيسة قروية في أمريكا فيحطّمون زخارف قضبان الهيكل لكي يتخذوها تذكارا ثم يصعدون المنبر ويطؤون الكتاب المقدس ووسادته ، إذ أن ثمة تدنيسا لمعبد مخصّص لعقيدتنا نحن ، في حين أن ما يحدث في الأولى ليس إلا تدنيسا لعقيدة وثنية ، وأعني بالوثنية كل ما هو غير المسيحية» . أيّ غرور منحط وأيّ تعصّب مقيت !

ويتعمّد توين تقمّص النزعة المضادة للرومانسية حينما يعبّر عن أسفه على زوال الأوهام الرومانسية فيقول متهكّما : « كلما فكرت في مدى ما خدعتني به كتب الرحلات إلى الشرق وسوست إليّ نفسي أن ألتهم سائحا في إفطاري . . . ولست أجد الآن في النرجيلة والدراويش والقهوة المعطّرة والحمام التركي وكل تلك الأشياء التي اجتذبتني منذ طفولتي وآمنت بها ببراءة ودون استرابة إلا أقصى ما في الدنيا من زيف وإثارة للتقزّز» . ثم يستطرد : « لقد اختفت أسواق

الرقيق الكبرى التي طالما قرأنا عنها حيث كانت تُنزع ثياب الصبايا اليافعات للكشف عن مفاتنهن أو مثالبهن وكأنهن الخيل في السوق ، ولم يعد لشيء من ذلك وجود ». ولا يُمسك مارك توين لسانه عن الطعن في أخلاقيات العرب فيقول ساخراً: «ما أكثر المساجد وما أكثر الكنائس ولكن ما أندر الأخلاق والويسكي . فالقرآن لا يبيح للمسلمين شرب الخمر ، وغرائزهم الطبيعية لا تسمح لهم بالتمسك بالفضيلة ، حتى ليقال إن للسلطان ثمانمائة زوجة وهو ما يدل على ذيوع مبدأ تعدّد الزوجات». لكنه لا يلبث أن يكشف عن تعصّب أعمى وتناقض جليّ حين يزعم احتراق وجناته خجلا عند مشاهدته هذه الأمور مسموحا بها، ومع ذلك فإنه لا يكترث كثيرا إذا وقع ذلك في مدينة صولت ليك حيث كان المرمون الأمريكان يبيحون تعدد الزوجات. وهكذا يكشف مارك توين بنفسه عن ازدواج في الرؤية والمعايير قائم على نظرة عنصرية منبتّة الصلة بالإنسانية إلى حد ازدرائه بكل شعب آخر ، وإن كان يشفع له مقابل قحته المسرفة أن قد توقف بين الفينة والفينة ليتهكم على نفسه التي يبدو أنها هي الأخرى لم تجد فرصة تفلت من لدغات نابه الجارح .



تأثـر
الأدب الإنجليـزي
بالشـرق

 وقبل أن تظهر الترجمات الإنجليزية لكتاب ألف ليلة وليلة من اللغة العربية مباشرة خلال العقد الرابع من القرن التاسع عشر كانت الحكاية العربية قد غدت مصدرا ثريا للقصص الخيالي المثير والقصص العاطفي الخفيف. وكانت اللغة الفرنسية ماتزال هي اللغة المعترف بقدرتها على ترجمة الحكايات الشرقية الأصيلة، فكتب وليام بيكفورد روايته «واثق» باللغة الفرنسية غير أن الترجمة الإنجليزية هي التي ظهرت أولا في عام ١٧٨٦ حين نشرها المترجم بدون إذن المؤلف، وكان بيكفورد ينوي أن ينشر النص الفرنسي أولا مصحوبا بجملة من القصص الشرقية عرفت باسم The Episodes of Vathek، ولذا عجّل بنشر الأصل الفرنسي عام ١٧٨٧. واستطاع بيكفورد أن يثبت في هذه الحكاية كيف أن الإطار العام للقصص الشرقي يمكن صبغه بطابع يواكب الذوق العام المتعطش إلى الصور الخيالية النابعة من بيئات نائية غريبة. وكان بيكفورد قد طالع أكثر ماكُتب عن الشرق في وقته ودرس العربية والفارسية واستطاع أن يقدم لقرائه أكثر مميزات الفن القصصي العربي من جن وحوريات وأبالسة؛ ونهج الحياة داخل الحريم وجلبة الجواري وصخبهن ودسائسهن ومؤامراتهن.

كذلك وجدت قصة «الأميرة رخ» (١٨١٧) لتوماس مور رواجا واسعا في وقتها حتى بلغت طبعاتها خمسة في غضون سنة واحدة، كما تحوّلت إحدى قصصه الشعرية «الفردوس والجنيّة» إلى مسرحية وتُرجم الكتاب كله في مستهل القرن التاسع عشر إلى اللغة الفارسية بنجاح كبير حتى «بات الناس يترنّمون في طرقات أصفهان تحت ضوء القمر بأناشيد مور باللغة الفارسية» لو فق ما جاء على لسانه في ثنايا ذكريات زيارته للشرق، إلا أنه في الحقيقة قد اعتمد أكثر ما اعتمد على المراجع المعترف بها لا على تجاربه هو فيما يتصل بتفاصيل الوصف. كذلك استغل بايرون في الكثير من أشعاره معارفه «الإكزوتية» إلى أبعد مدى، غير أنه يسخر في مذكراته صادقًا من تطبيق معيارين مختلفين على واقع يراه واحدا في الشرق والغرب، ففي رأيه أن الشرقي هو الآخر يمكن أن يحس بالضيق في أي بلدة في الريف الإنجليزي بأكثر مما يحسه أوربي يعيش في الشرق. كما أنه لا يرى فارقا حقيقيا بين معاملة الأتراك لليونانيين ومعاملة الإنجليز للإيرلنديين بل ويتساءل في سخرية: «أو لم يحن بعد أن نحرّر عبيدنا الأيرلنديين؟» ثم يذهب إلى أن في هذه العبودية ما يدين المسيحيين بأكثر مما يدين المسلمين الذين يستعبدون اليونانيين. وإلى جانب ذلك نلحظ أن بايرون قد نشر عددا من «القصص التركية» نظمًا بين عامي ١٨١٣ و١٨١٦ مستلهما زياراته لإستنبول واليونان وألبانيا التي جاء وصفها في الكتاب الأول من «تشايلد هارولد» وفي رسائله المنشورة عن تلك الفترة.

ويذهب نورمان دانييل في كتابه الممتع المُنصف «الإسلام والإمبريالية الأوربية» إلى: «أن

المترجمين الأوربيين قد فشلوا في محاولتهم إضافة الأدب الإسلامي إلى حصينة الأدب الكلاسيكي المعروفة، بدءا بريتشارد بيرتون الذي قدّم أول ترجمة كاملة «لألف ليلة وليلة» (١٨٨٠) وإن حوت أكثر الأساليب بذاءة مما بَعُد بها عن الأصل العربي المتّسم بالبساطة والتلقائية. لقد كان من المؤسف أن ينحو هذا الكاتب المعتدل النظرة إلى الاتجاهات الأخلاقية الإسلامية وخاصة الجنسية منها هذا المنحى فيتعمّد اختيار أفحش الألفاظ لكي يجعل صورة الغرابة الإسلامية في عيون القراء الأوربيين أشد إثارة، ولا شك في أن مثل هذا الاتجاه كان مسؤولا عن توسيع الهوّة بين العالمين الأوربي والإسلامي». وإذا كانت قد نُشرت طبعات منقّحة لترجمات أنطوان جالان الفرنسية لكتاب ألف ليلة وليلة طوال القرن الثامن عشر ومطالع التاسع عشر إلا أنه لم تظهر أية ترجمات إنجليزية قبيل العقد الرابع من القرن التاسع عشر. وكان جالان قد ذهب في مقدمته إلى أن: «ألف ليلة وليلة هي الشرق بعاداته وأخلاقه وعقائده وشعوبه من الخاصة إلى السوقة والصورة الصادقة له، ومن قرأها فكأنه رحل إليه فسمعه ورآه ولمسه لمس اليد». وقد نشر هنري تورنز طبعة لألف ليلة وليلة سنة ١٨٣٨، وأخرج إدوارد لين طبعة أوسع انتشارا فيما بين عامي ١٨٣٨، ١٨٤١ خلت من الشوائب الخلقية؛ شاء لها أن تكون ترجمة سويّة تصلح للمطالعة في محيط الأسرة، فحذف الحكايات والطُرف التي تفتقر إلى ما يثير الاهتمام أو التي تنطوي على ماهو مستهجن خلقيا وإن جاء أسلوبه ثقيلا لم تستسغه كثرة من القراء. وقد شاء لين أن تحل ترجمته محل ترجمة جالان التي عدّها خليعة ماجنة وتنمّ في الوقت نفسه عن جهل المترجم؛ فانطوت حكاياته على عناصر إخبارية أكثر من العناصر الرومانسية إذ مضى يصف أسواق بغداد وشوارعها التي كان الخليفة هارون الرشيد يتعسّس فيها ليلا مع وزيره جعفر البرمكي، وكذا أساليب الحياة في حاشية الخليفة والمعيشة اليومية في منطقة الشرق الإسلامي وصفا دقيقا يفوق أي وصف في كتاب للرحلات. وقد أرفق لين ترجمته بهوامش موسّعة عن حياة العرب المسلمين وعاداتهم، قام حفيد شقيقته ستانلي لين بول فيما بعد بنشرها منفصلة في كتاب بعنوان «المجتمع العربي خلال العصور الوسطى» Arab Society in the Middle Ages.



المسترخي بين
أحضان الطبيعة

لورد لِندْسِيْ



أخذ معظم الرحّالة الإنجليز يعبِّرون عما يحسّونه تحت سماء الشرق من فراغ واسترخاء لاشك أنهم كانوا يفتقدونه في موطنهم. وقد يكون من الخطأ الظن بأن هذا الإحساس الغامر بالراحة والبهجة منبعه ما توحي به المزايا الجوهرية للمشاهد المصرية وحدها، ففي الحق أن ثمة شيئًا آخر كان يثير هذا الإحساس في نفوس الكتاب الغرباء هو ما يضيفونه هم أنفسهم من ثقافتهم على هذه المشاهد. فلم يسجّل لورد لِنْدْسي حين كتب إلى أمه يصف رحلته وهو يصعد في النيل عام ١٨٣٦ وصفًا واقعيًا لما وقعت عليه عيناه بقدر ما سجّلَ إحساسه المنبثق عن مشهد مترع بالحياة للحظات عاشها وسط معالم شرقية أدخلت السكينة إلى نفسه، فيقول:

«وأخيرا حققت تصوّر هوراس للراحة المُثلى وأنا مستلق تحت شجيرة خضراء إلى جوار نافورة مماثلة لتلك التي كان يستلقي إلى جوارها في لوكريتيليس. ولكن أي قيمة لذلك التصوّر إذا ما قارنّاه بالاستلقاء تحت سقف خيمة شرقية فوق أريكة تركية أو على سطح مركب عربية تصعد في النيل؟ عندها ينبسط أمامك منظر مجسّد لجمال لا يتناهى. فها هي ذي القرى وأبراج الحمام ومآذن المساجد وأضرحة الأولياء وخلوات النسّاك، ثم إليك شتى المعابد الفرعونية والأهرامات وطرقات تكتنفها أشجار السنط المسنّنة الأوراق. ويفوق هذا وذاك جمالا صوار النخيل يتلو صوار النخيل، تنحني قمم أشجاره المتوّجة بالسعف والمُثقلة بالثمار الحمراء في تكاسل كأنها صبايا يدعوهن النعاس إلى فراشهن الحريري. كل هذه المناظر التي تمضي كالرؤى تمرّ أمام العين مرور الأحلام الناعمة المتسلّلة خلال النفس الوادعة في سلام. . . . في سكون».



الحقد المر
على الشرق والإسلام



كنجليك


وكما كان ظهور كتاب «المصريون المعاصرون» عام ١٨٣٦ تتويجا لحركة أدبية، إذ ساعد على ظهور اتجاه جديد في أدب الرحلات المصرية بعد أن كان كل شيء قد سيق بدقة فائقة وغدا من الصعوبة بمكان الكتابة عن حياة المصريين دون التحرر من التكرار، كذلك كان ظهور كتاب «إيوثن»(١٠٧) لكنجليك تتويجا لاتجاهات أدبية متعددة معاصرة حين التزم بالانطباعية والذاتية المتطرفة والرومانسية والسعي وراء اللون الشرقي.

(١٠٧) Alexander Kinglake: Fothen, London 1844.

واستغرق كنجليك في تأليف كتابه عن مصر والشرق الأدنى برغم عدد صفحاته المحدودة تسع سنوات بذل فيها جهدا جبارا في تسجيل أدق مشاعره وانطباعاته الشخصية عن مشاهد كان أسلافه من الرحالة قد فرغوا من وصفها وصفا تفصيليا دقيقا. وقد أهدى كنجليك كتابه «إيوثن» إلى صديقه إليوت ووربيرتون لعله يتخذ منه دليلا يسترشد به خلال رحلته التي اتبع فيها نهجا مماثلا بعد سنة واحدة فقال: «. . . . أنت خير من يعلم كم أحس الهيبة أمام القراء، فمن العسير أن أحس أنسا بيني وبين أولئك الغرباء الطارئين. لذلك آثرت أن أصارح الناس سلفا بأني قد وضعت كتابا سطحي الطابع، بالرغم من أني قد اخترت له عنوانا متحذلقا يشكل الكلمة الوحيدة الصعبة فيه، إذ إنني استعرت من اليونانية كلمة «إيوثن» التي تعني من الفجر المبكر أو من الشرق. وحرصت على ألا أستمد أية معلومات من تلك التي حوتها مؤلفات الآخرين. وهكذا جاء الكتاب خلوا من تفاصيل الاكتشافات الجغرافية والأثرية والمعلومات الدينية والصور التاريخية والعلمية وشتى الإحصاءات المفيدة، بل ومن الأبحاث السياسية والأحكام الخلقية، وعزائي الوحيد هو ما ينطق به الكتاب من صدق».

ولقد وفق كنجليك حين أخذ يسجل انطباعاته عن زيارته للشرق الأدنى عام ١٨٣٤ في الكشف عن أمور لم ينجح من قبله أحد إلا في مسها مسا خفيفا. ونحن نتبين في كتاباته إحساسا بمواقع الروعة وولعا بالأعاجيب والمغامرة، كما نلمس حرصه على إبراز المفارقة الواضحة بين الشرق والغرب. وحين ظهر هذا الكتاب علق عليه صديقه ووربيرتون بقوله: «ينطوي هذا الكتاب على قدر أكبر من الحقائق، وعلى قسط أوفى من حيوية الوصف، وعلى أفكار أشد عمقا، وعلى روح دعابة أرق مما وجدت في أي كتاب قرأته عن الشرق من قبل . . . . وإذا كان الرحالة الآخرون يكتبون عن الشرق، فإن ما يقدمه لنا كنجليك هو الشرق نفسه». وهكذا جاء الكتاب محققا لآمال القراء الإنجليز الذين كانوا قد ضاقوا بما قرؤوه من قبل عن أسواق القاهرة وأهراماتها، إذ أشاع في وجدانهم الإحساس بالانتماء إلى عالم مختلف كل الاختلاف، وهو ما كانوا يتوقون إليه. ففي هذا الكتاب يتكامل الجمال المتخيل مع ما انطوت عليه الرحلة إلى الشرق، هذان العنصران اللذان يبرزان بوضوح دنيا الشرق في صورة أخرى تختلف عن موطن الرحالة نفسه بل هي على الضد

منه . وما من شك في أن مصدر هذا كله كان كامنا في ذاتية المؤلف التي تهيمن على كتاباته هيمنة كاملة . وكان النجاح الذي لقيه هذا الكتاب مفاجأة للجميع بما فيهم المؤلف نفسه ، بعد أن كان قد رفضه ناشر حصيف مثل جون مرّي واضطر كنجليك إلى المساهمة في نفقات النشر للطبعة الأولى .

ويذهب د. رشاد رشدي الذي ناقش رحلة إيوثن باستفاضة إلى أن كنجليك قد اتخذ لنفسه منهجا صارما ينطوي على إحساس بالصراع والتحدي الخارق الموسوم بالشجاعة ، وهو منهج قائم على بسط القضية وإردافها بنقيضها . فعلى حين تراه يبدأ بالصحراء المحرقة يتبعها بخضرة وادي النيل الندية ، ثم يريح مشاق سفرته المضنية إلى السويس على «سرير نظيف دافئ ينتظره في نهاية الرحلة يغريه بالنعاس كلما استيقظ» .

ويكشف كنجليك عن تحديه للحياة في مواجهة مناظر الموت التي تضيق بها النفوس والتي يشيعها وباء الطاعون المنتشر في القاهرة فيقول : «حاولت جاهدا أن أقنع نفسي بحجج أشبه ما تكون بالدعابة . من ذلك مثلا أن الطاعون على عكس ما يعتقد الأوربيون ليس مرضا مُعْديا ، فالعناية الإلهية هي التي ترسم له مساره . وقد كان من العسير عليّ أن أخال أن لمسي لثوب امرأة مريضة أو استنشاقي لأنفاسها كفيلان بأن ينتهيا بي إلى الموت . ولذلك عقدت العزم على ألا يغيّر الوباء شيئا من مسلكي اليومي أو عاداتي ، وكان ذلك أحكم قرار اتخذته لتأكيد ثقتي بنفسي فيدفع عني بعيدا الملاك ذا الأجنحة الصفراء فلا يقوى على أن يرشقني بسهامه المُهلكة . على أني مع ذلك احترمت رأي الأوربيين فتجنّبت ملامسة ما ليس فيه متعة . وقد أتاحت لي هذه المحاولة لونا من التسلية صرت أمارسه كلما اجتزت شوارع القاهرة متخذا وسيلة الانتقال الشائعة وهي امتطاء الحمير التي تحتشد المدينة بأعداد غفيرة منها على أهبة المسير برفقة سوّاس من الصبية . وكان بخدمتي صبيّان رهن الإشارة على بابي دوما إلى أن فتك الطاعون بأحدهما . وقد كشفت لي هذه الوسيلة في الانتقال عن متعة جعلتني استمسك بها دون غيرها ، وما كان عليّ إلا امتطاء ظهر الدابة فما ألبث أن أجد نفسي منزلقا في خطو وادع . وإذ كانت شوارع القاهرة غير مرصوفة تفترشها تربة رملية جافة تكتم الأصوات فلا يكاد يُسمع وقع حوافر الحمير ، وإذ لا تكتنف الشوارع أرصفة ، فإنك ما تلبث أن تختلط أثناء ركوبك بالمارة المترجّلين الذين ما يكادون يسمعون صياح المكاري وهو يحذّرهم حتى ينحرفوا إلى الجانبين مخلّفين لك طريقا ضيقا لمرورك تعاود انطلاقك خلاله وسط الحشود الغفيرة دون توقف أو مضايقة حتى يخيل إليك أن المكاري هو الذي يحملك منطلقا بك بصياحه وسط الجماهير الباشة والهواء الثخين العابق بعبير أفاويه الجنازات . ويتيح لك هذا الممر الضيق الذي تشقّه لك تلك الصيحات قطع مسافة طويلة دون أن تلامس شخصا ما . ونجحت محاولتي تلك في تجنّب ملامسة الغير في التخفيف من كآبة وحدتي ، فإذا انتهيت من شارع دون أن ألمس أحدا أحسستُ فرحة ، وإذا مسّني أحد أحسستُ غصّة . لقد كانت مباراة مسلية يتناوب عليّ فيها الكسب والخسارة كلما أفلتُّ من شارع دون أن يلمسني أحد أو تعرّضت للمسة من أحد المارة في شارع آخر»[١٠٧] .

وفي الحق أن هذه اللفتات الخيالية في كتابات كنجليك هي التي تثير في أعماق القارئ الأوربي شعورا بأن الشرق الذي يصفه عالم غريب عليه ، وأنه كما أوضح المؤلف في موضع سلف : «ليس مزارا يُقصد منه طرح الملل بل يُقصد منه حفز العزيمة ، ذلك أن هذه الرحلة هي رحلة المولعين بالغرائب والساعين في دأب وراء المغامرة والمجهول» .

ومن نافذة منزله راح كنجليك يحصي ضحايا الطاعون بينما يرقب جنازات الموتى من الصباح الباكر حتى الظهيرة فيقول في وصفها:

«... يستند النعش على أكتاف رجال يَعْدُون به في خطو سريع على حين يتقدم النعش مُنْشِدان أو ثلاثة يتبعهم النائحون الذين يُؤْجَرون نظير جهودهم في الجَهْر بأصواتهم، ثم يأتي في إثرهم المشيّعون من أقربائه وأصدقائه القادرين على مسايرة هذا الخطو السريع. ومن بين هؤلاء ولاسيما النساء من يعاجله اللُّهاث فيبطئ من خطوته حتى يبتعد الموكب عنه ويخلّفه. ولم يكن لهذا الخطو السريع أن يُبْقي على أي أثر للحزن على وجوه المشيّعين، فقد كان إيقاع السير السريع أقسى من أن يخلّف على الوجوه ارتسامات الحزن الوقورة.... وتنتشر الجبّانات فوق ساحة فسيحة وسط التلال الشاسعة من القمامة المتراكمة عبر العصور والمحيطة بالمدينة، كما تفتقر المنطقة -على النقيض من المدافن التركية التي تجمّلها أشجار السرو- إلى ما يخفّف من جو الكآبة ويلطّف من ضراوة الموت، إذ تسيطر الحيوانات الضارية والطيور الجارحة على الجبانة خلال الليل. ولا يكاد النهار يطلّ حتى تعود الحياة من جديد إلى المنطقة بالوافدين الجدد من الموتى ومشيّعيهم. على أن الطاعون الذي تفشّى في المدن لم يمنع الناس حين اقترب موعد عيد الأضحى من أن يهرعوا إلى الإعداد له في حماسة وفرح فيقيموا السرادقات والخيام وينصبوا الأراجيح للأطفال، وأخذت الأحزان والأفراح يتقاسمان نفس المكان... فيا له من عيد غريب مروّع! إذ يتمسك القوم هنا في اعتزاز بأعرافهم القديمة القديمة لا يحرفهم عنها حتى الموت. والعجيب أنه لم يطرق سمعي طول إقامتي بالقاهرة نبأ إقامة صلاة جماعية في مسجد ما تضرّعا إلى الله أن يرفع عنهم الوباء. ويبدو لي أن المسلمين يواجهون الوباء بصبر طويل لا يلجؤون معه إلى الله إلا بعد أن يكون الوباء قد طحنهم، وحينئذ يلتمسون من الله أن يأخذ الوباء بعيدا عنهم.. إلى بلد آخر»(١٠٧).

هذا الذي يقدّمه كنجليك هو خليط من المفارقات الحادة توقظ إدراكنا بعالم يتعانق فيه الأسود والأبيض ولم يستطع أحد من قبل أن يصوّره لنا بمثل هذه الصورة المثيرة، ولم يكن هدفه وهو يصبغ الشرق بهذه الألوان الرومانسية إلا أن يسوقه لنا في صورته الواقعية الدنيوية مثلما فعل وهو يصف الأهرام وأبا الهول:

«لقد لعب الزمن دوره في هذا الأثر الذي تقع عليه أبصارنا، حتى أن قدَمَ أصله وإيغاله في النَّسَب جعلاه يبدو لنا عصيًا على الفهم، فبتنا لا نتصور أنه قد شُيد بأيدي الإنسان، وكأنه عملاق هبط علينا من عهد سحيق ليجثم فوق هذا الكوكب الأصغر منه سنًا. ومع ذلك فإن الحقيقة هي أن هذه الأهرامات جزء من الواقع الدنيوي تم تشييدها على هذه الصورة الصاعدة إلى السماء استجابة لنزوة ملوك طمحوا في أن تحقق لهم الخلود، أو لعل هذه الضخامة قد جاءت وليدة جشع الكهنة الذين كانوا يطمعون في مزيد من أجر يتضاعف مع ارتفاع حجم البناء. ولست أرى في هذا المبنى إلا شبيها بالشُّعَب المرجانية شيّدتها حشود من الكائنات الحيّة الدقيقة، فقد ارتفع هذا المبنى بجهود حشود المصريين البائسين الذين كانوا أدوات مسخّرة للسلطة فحسب، لا يتناولون من أجر على جهودهم الخالدة غير قضمة من خبز وحزمة من بصل... إن الأهرام بالفعل تنتمي لعالمنا الدنيوي... وإلى جوار الأهرام يرقد ذلك الكائن الذي يفوق كل شيء آخر في مصر: أبوالهول الوسيم وإن لم تنتم وسامته إلى هذا العالم. وهو تمثال الحيوان المعبود الذي شكل في هيئة وحش شائه يبعث الرعب في نفوس أجيالنا. ومع ذلك فإن العين لاتفلت جمال تلكما الشفتين المكتنزتين

المشكّلتين وفق معايير جمالية قديمة ما لبثت أن طغت عليها معايير يونانية جديدة حين قدمت إلى العالم أفروديتي المنبثقة من زَبَد بحر إيجه متألقة بشفتيها الرقيقتين المستديرتين. ومع ذلك فإنك لا تملك إلا الإعجاب أمام الصبايا القبطيات اللاتي يتطلّعن إليك بنظرة جادة حزينة قبل أن يُقبّلْن يدك السّخية بتلكما الشفتين البارزتين اللتين يتميّز بهما أبوالهول نفسه. اضحكوا ماشاء لكم الضحك واسخروا ما حلّت لكم السخرية من عبادة الأصنام الحجرية، ولكن لو أنكم يا محطّمي الصور والتماثيل قد أمعنتم النظر لحظة إلى أبي الهول الحجري لتبدّى لكم الشبه الغريب الذي يحمله لذات الألوهية، ولرأيتم استحالة قابليته للتغيّر وسط عالم لايتوقف عن التغير. لقد ظل أبوالهول هذا الذي يبدو وكأنه وافد من عالم الغيب يطلّ بنفس النظرة الجادة المتأملة ونفس السّحنة الحزينة الوادعة إلى سلالات الفراعنة القدماء والملوك الإثيوبيين وإلى الغزاة الإغريق والرومان والعرب والأتراك، وإلى نابليون الحالم بإقامة إمبراطورية شرقية، وإلى الحروب والأوبئة، وإلى تتابع البؤس على المصريين، وإلى الرحّالة النافذي البصيرة من هيرودوت بالأمس إلى وُورْبيرتون اليوم، إلى كل هؤلاء وغيرهم. وبينما يتختطفنا الموت نحن، وبذوي الإسلام تتابع خطوات المقاتلين الإنجليز بعيدا عن وطنهم للاحتفاظ بالهند الأثيرة ويرسّخون أقدامهم على ضفاف النيل بعد اقتلاع المؤمنين بالإسلام من مقاعدهم واحتلالها. وحينئذ تظلّ هذه الصخرة التي لا تغفل على هؤلاء الغزاة الجدد بنفس النظرة الحادة المتأملة ونفس السحنة الحزينة الوادعة، فيستحيل عليهم أيضا السخرية من أبي الهول»[١٠٧].

على هذا النحو يُفصح كنجليك عن ميوله الاستعمارية التي تزدري الشرق وتطمع فيه في نفس الوقت، وكأنه فارس صليبي قديم بُعث من قبره حاملا نفس روح التعصب المقيت والعدوان الآثم. ولقد اعترف كنجليك نفسه بلا حياء بأن لديه استعدادا غريزيا للشطط يتجلى على سبيل المثال في تفضيله المسيحيين الشرقيين على المسلمين في حين أن أغلب الإنجليز - كما كان يتصوّر - ميّالون إلى ازدراء المسيحيين الشرقيين باعتبارهم مجرد شيعة في الدولة المحمدية... بمعنى أنهم زنادقة إسلاميون. على أن كتاب «إيوثن» يجمع إلى جانب الحديث عن البلاد التي رآها مؤلفه والمصاعب التي عاناها خلال رحلته عرضا مستفيضا لمواقفه من الناس والحياة وانطباعاته الذاتية وتأملاته الفكرية. ولذلك ظفر الكتاب بتقريظ شديد لما يتدفق به من حيوية حتى عقّب عليه أحد المعلقين بقوله إن رجلا مُسنّا لايمكن أن يكتب بمثل الحرارة التي تحسّها في هذا الكتاب، فقد أظهر المؤلف قدرة خارقة على التبسّط ومسّ الموضوع ببراعة دون الخوض في أعماقه.

ويصف كنجليك أسلوبه في كتابه «إيوثن» بأنه محاولة للتعبير عن الحقيقة بمعناها الواسع، إذ هو يقدّم المشاهد والمواقع والأحداث من خلال الانطباعات التي ثارت في وجدانه لحظة مروره بها ففجّرت فيه تلك الأحاسيس دون أن يتسرّب إلى ذهنه أثر لأفكار غيره. على أنه إلى جانب ذلك قد اعترف بأن هناك تناقضا في كتاباته بين الانطباعات التي ارتسمت في وجدانه عن الأماكن التي أثارت انتباهه وبين الأسلوب الساخر عند الحديث عن معالم تحمّس لها أشد الحماس. ثم إنه قد عني عناية كبرى بالأمور التي حرّكت وجدانه بأكثر من غيرها لالتصاقها به، كأن يسهب في وصف شخصية دليله وزيّه وتفاصيل مخيمه ومرقد قافلة جماله وملامح البدو الذين يستأجرهم وبعثرة حقائبه على الرمال على حين يخلّف الأوابد الخالدة وروائع الزمن الغابر التليدة دون ذكر، أو يكتفي بوصفها وصفا عابرا باهتا اعتمادا على أن غيره قد طرق هذا الموضوع من قبل.

ويتضح من كتاب «إيوثن» كيف حالت الأخيلة الإكزوتية بين الرحّالة وبين الغوص إلى أعماق تجربتهم الفعلية، فكنجليك يسخر من أي أجنبي لأنه ليس إنجليزيا، في حين أنه يسخر أيضا من نفسه عندما يقول: «أفهمتُ العربَ أني كنت آسفا على موتهم جوعا بينما كنت أستطيع تقبّل مصيرهم هذا بروح وادعة مثلما أستطيع أن أتقبّل أية كارثة ليست كارثتي. موجز القول أني كنت مستسلما تمام الاستسلام لما يصبّه عليهم القدر من قسوة». من الواضح إذن أنه كان يحتقر أهل البلاد الإسلامية التي كان يُقابَل فيها بترحاب شديد، وأنه حتى في عباراته الفكاهية لم يكن يتحرّر من سوداوية ممعنة في الكآبة. ثم إن السطحية التي وصف بها المؤلف نفسه طابع كتابه تُعفينا من التعقيب على ما كتب من تحقير للمصريين واستهانة بآثار يعترف العالم كله بجلالها وخلودها. وفي الحقيقة إنه لم يكتب كتابا عن مصر والمصريين بل إنه قدّم عملا فنيا استوحاه من البيئة المصرية. وفي هذا المعنى يذهب إدوارد سعيد في كتابه الشائق «الاستشراق» Orientalism إلى أن ما يصفه كنجليك في كتابه: «هو رحلة استبضاع في سوق شرقي أكثر منه خوض مغامرة كما يزعم. ولا يعدو كتاب «إيوثن» الرائج والذي اكتسب شهرة عن غير حق أن يكون ثَبْتًا قميئا لتعبيرات رنانة عن إعجاب المؤلف بجنسيته ولأوصاف مملّة عن الشرق كما يتخيله المواطن الإنجليزي. لقد كان قصده الواضح من كتابه أن يثبت للقارئ أهمية رحلة الشرق لأنها حسب تعبيره تصقل شخصية الإنسان صقلا أو بمعنى آخر تعمّق شعوره بهويّته الإنجليزية، غير أن هذا القصد ما يلبث أن يتحول عداء خالصا للعرب وكراهية للأجانب بعامة وتعصّبا عنصريا ضد كل الأجناس باستثناء جنسية الكاتب. ومع أنه يسلّم بأن «ألف ليلة وليلة» هي عمل يتميز بالحيوية والعبقرية الخلاّقة إلا أنه لا يستطيع أن يتصوّر أن مؤلفها إنسان شرقي لأنه لا يرى في الشرق أية قدرة على الخلق والإبداع. وبالرغم من أن كنجليك لا يخفي جهله التام بأية لغة شرقية فهو لا يخجل من ذكر أحكام متجنّية على الشرق وحضارته ومجتمعه، فيعرب عن أنه كلما زاد احتكاكه بالشرقيين رسخ إيمانه بأن خير الوسائل للتعامل معهم هي تحريك الخوف في قلوبهم. وإذن فما أبلغ السوط أداة للتخويف في يد الغرب المتربّع على عرشه. والخلاصة أننا إذا استثنينا ما اتّسمت به كتابات كنجليك من فردية صارخة لا نجد شكًا في أن آراءه تعكس تعاليا إنجليزيا قوميا كان هو أحد أدوات التعبير عنه».

على أنه بقدر ما جاء هذا الكتاب متجنّيا بعيدا عن الصدق فقد جاء متماسكا من الناحية الفنية حتى بدا أقرب ما يكون إلى قصة أدبية عايشنا فيها الراوي معايشتنا لبطل قصة ذائعة. وإذا كنا لا نملك إلا الاستهانة بهذا البطل الزائف النظرة للواقع الحقيقي فإننا نعترف للكاتب بقدرته على نسج عمل فني استقبله مواطنوه الإنجليز خاصة بالتقدير وإن خلّف فينا نحن غُصّة مريرة، لأن الكاتب لم يغص في أعماق المصريين - باعترافه - كما كان ينبغي، ولو فعل لكُتب لعمله نجاح أوسع. صحيح أنه قد اختار لكتابه قالبا رصينا كان مصدر شهرة له، إلا أنه صبغ المشهد الشرقي بألوان متنافرة مع ذاته الشخصية، ولم يكتف بذلك بل نفث فيه أيضا تعصّب روحه الإنجليزية المؤمنة بتفوّق شعبه على من عداه، وبهذا الشعور الدفين في أعماقه نجد سطوره اللاذعة تؤجّج بشاعة المشهد الشرقي. ومن ناحية أخرى فلاشك أن تمجيده الذي لا ينقطع لكل ما هو إنجليزي واستبعاده المقصود لكل ما طرقه غيره من الرحّالة قد أضفيا على ألوان لوحاته بريقا جذابا شدّ إليه مواطنيه الذين يؤمنون بما آمن به.



نزعة التعصب
البغيض والتحريض
على احتلال مصر

وُورْبيرتون



مع تعصّب ووربيرتون الذي فاق به تعصّب صديقه كنجليك إلا أن أسلوبه الخيالي جاء أسخى رومانسية . هاهو ذا يصف رحلته في النيل قائلا : « إن للإقلاع في ضوء القمر جاذبية من العصيّ الإفصاح عنها . فهو يرقّق من كل مشهد ويغشّي كل صوت بالنغم ، ويجعل كل نسمة تعبّق الجو بأريج عطر . وتكشف الأضواء البعيدة المتألقة في شحوب بين المآذن التي يشقّ على العين تبيّنها ، عن مدينة القاهرة التي تترامى إلى آذاننا أصواتها خافتة بين الفينة والفينة . وحينا تعكّر صفو هذه السكينة صرخة أوزّة أو قرقرة سمكة تنساب في الماء ، غير أن الهدوء ما يلبث أن يمحو هذا كله . لقد غشّى الوجوم الطبيعة كلها ، ولفّت الأحلام الكون بأسره حتى بتنا لا نكاد ندرك هويّتنا . . . لم نعد في حاجة إلى النوم كي نستغرق في الرؤى والأحلام» .

يؤكد ووربيرتون على هذا العالم الحالم في سائر أوصافه ، عالم يفقد المرء فيه هويّته ويوحي إليه الشعور بالفراغ والقدم والبعد والغموض والاستغراق في حالة من اللامبالاة تتباين بحدة مع ما يشيع في الحياة الأوربية من هموم ومعاناة . ولكن إلى جوار هذا الطابع الرومانسي الذي يستطيب الاسترخاء والسكينة يكشف كتاب ووربيرتون « الهلال والصليب[١٠٨] » عن تعلّق عارم بالحياة الأوربية الشديدة الخفق وتمجيد لها حين يوازن مشاهدها بالمشاهد الشرقية مفضّلا إياها . وفي هذا التباين المتواتر يتجلّى لنا تعاليه المشوب بقلة الاكتراث بعنصر الخيال الرومانسي ، هذا التعالي الذي يعدّ سمة قومية غالبة على كتّاب الرحلات البريطانيين ، تتبدّى في وصفه على سبيل المثال لامرأة من نساء الحريم : « . . تلفّها وشحة حريرية ذات ألوان رفّافة في رقة قوس قزح من أعلى جبينها الثلجي البياض إلى ساقيها الدقيقتين غير الرهفتين وهي تغوص بين حشيّات وثيرة تتثنّى حولها كالأمواج . إن وضعتها هذه هي في ذاتها ترجمة لشاعرية الاسترخاء المتجلّية في الجو الغامض والعزلة المحيطين بالجارية البيضاء . ومع ذلك فإن مدفأة إنجليزية أو جبلا أسكوتلانديا أو واديا إنجليزيا تجتذبني إليها بأشدّ مما تجتذبني أية جارية في بلاد العرب ، فإن نساءنا النقيّات السريرة الراجحات العقل المعتمرات بقبعات ريفية متواضعة أحق بأن نغامر بحياتنا في سبيلهن من كل جميلات الشرق المعمّمات والمنعمات بالشهوانية» .

لقد توافد الإنجليز على مصر فرادى وجماعات ، لا لمشاهدة آثار حضارة قديمة غريبة عنهم فحسب ، بل تحدوهم الرغبة إلى الحديث عند عودتهم عن مشاهداتهم مع مقارنتها بحضارتهم ، للزهو بتفوق بلادهم على بلاد العالم كله جمالا وعظمة .

(١٠٨) R.E. G. Warburton: **The Crescent and the Cross. 1844.**

وفي الحق إن الجديد في كتاب وورببيرتون « الهلال والصليب » هو ما ينطوي عليه من اتجاه سياسي. حقيقة إن كنجليك من قبله قد تنبأ بنبوءة غامضة حين ذكر أن الإنجليز سيرسّخون أقدامهم على ضفاف النيل، ولكن أحدا قبل وورببيرتون لم يقل: « إن مصر موشكة على الوقوع السريع لا تحت قبضة الشعب الذي يمدّ جيشها بالضباط [يقصد الأتراك] وإنما تحت قبضة الشعب الذي يزوّدها بالتجار ورؤوس الأموال التي تساند اقتصادها المنهك، فهي تلقى العون شيئا فشيئا من الثروات التي تجود بها علينا إنجلترا غير مدركة لما سيترتب على ذلك من نتائج. ومع مرور الأيام تنزلق رويداً رويدا في شرك الأغلال الذهبية التي لم يحاول شعب أن يتخلّص منها. إن الشرق في انتظار مسارعة الإنجليز إليه دفاعاً عن الهلال وعن ممتلكاتهم لا ذَوْداً عن الصليب الذي حارب الإنجليز من أجله منذ قرون ستة، فإن أطماعنا في الهند تفوق أطماعنا في استرداد قبر المسيح ». وفي هذا الحديث الناشز يتجلّى نموذج خارق لاختفاء القيم الخلقية أمام إغراء الذهب المخزون في الأمم النامية.

وإذا كان كنجليك بعباراته اللاذعة عن الشرقيين قد هبط بهم إلى مرتبة الأقزام إلى جوار العملاق الإنجليزي، فإن وورببيرتون يضع الصليب في مواجهة الهلال بصراحة ووضوح يكشفان عن أطماعه الاستعمارية وازدرائه للشرقيين والبعد عن الدقة والإنصاف بإطلاق سلسلة من الأحكام العامة العشوائية تنطوي الكثرة منها على تناقض وتعال وصلف أحمق. فيثني على ترجمانه بقوله إنه أفضل المترجمين وإن كان يستكثر هذا القول على واحد من المصريين، ويشجب الأغاني المصرية دون أن يعرف حرفا من اللغة العربية ويستخفّ بأهل القاهرة حين يصفهم قائلا: « لا يلبث المرء أن يصيبه الانهاك من قوم لا تتجاوز مشاركاتهم نحو المجتمع تدخين أراجيلهم، وتتناقض جميع مبادئهم - إن كان ثمة مبادئ لهم - مع مبادئنا، وتتضاءل معلوماتهم - إذا تراءي لهم الإدلاء بمعلومات - إلى حد التفاهة ».

رائد السخرية اللاذعة

وليام ثاكري



وصل وليام ثاكري إلى مصر خلال فترة ازدهار الكتابة الساخرة في إنجلترا (١٨٤٦)، وكان هو نفسه أحد عمالقة الكتاب الساخرين ورئيس تحرير مجلة «بانش»، لذا لم يستطع أن يتحرّر من سيطرة هذا القالب الفني الذي يكتب به حين بدأ يصف مشاهداته في مصر خلال زيارته لها في كتابه «مذكرات من [شارع] كورن هيل [بقلب لندن] إلى [قلب] القاهرة الكبرى»[١٠٩].

W.M. Thackerey A (١٠٩) Journey from corn Hill to grand Cairo. 1846

وعلى الرغم من أنه أكّد في بداية حديثه عن مصر أنه جاءها وقد أعدّ نفسه ليحيا فترات من التأمل العميق وليستجمع كل مشاعره الجيّاشة عند مرأى عمود بومبي الذي تصوّره شامخاً كالجبل وسط سهل أصفر تحيط به غابة من المسلاّت، وعند مرأى أبي الهول وهو يلقي بنظرات غامضة هادئة فوق مياه النيل، وليرقب وجهي تمثالي ممنون وهما يتطلعان أمامهما بنظرة وادعة، وليستحضر في ذهنه صور الآثار والكتابات الهيروغليفية المنقوشة عليها، إلا أنه حين يقف في مواجهة الأهرام لا يجد ما يقوله غير أنها: «عمائر شامخة وردية اللون تنتصب وقورة متبعدة ساخرة بغموض أسرارها الملكية ولكنها مع ذلك قريبة إلى النفس». بل إنه يعترف في بساطة بأنه لم ينفعل بروعة ما شاهده لا هو ولا رفاق رحلته لأن مايراه: «ليس في حقيقة الأمر سوى كومة هائلة من الأحجار... ألا ما أضحل الوصف الذي يعنى بتسجيل الواقع في تفاصيله الدقيقة في حين أن وصفه الشاعري قد يفوق بجماله جمال الواقع، فإن أجمل منظرين للأهرام في نظري هما اللذين يوحي بهما إليّ خيالي حينما يسترسل بعد مطالعة قصيدتيْ شيلي عن الأهرام، إذ يعسر على ذهني في هذه اللحظة أن أستحضر هنات الواقع البائس». ثم ما يلبث ثاكري أن يعترف بعد هذه السخرية الغريبة بأن ضميره قد وخزه فيما بعد لأن منظر الأهرام لم يثر في نفسه شيئاً من الهيبة أو التبجيل، وما نشك في أنه محقّ في لوم نفسه إذ لم تتأثر بروعة الأهرام. ونحن نكتشف بُعد الكاتب عن الجو الرومانسي الذي يشيعه مشهد الأهرام حين نتأمل انكبابه على متابعة خطى الأهالي وتعمّقه في الكشف عن شقائهم تعمّقاً يجرّه إلى السخرية من هذا الشقاء، وتصبح هذه السخرية قضيته الأولى التي تنسيه الشُغل بالأهرام، فإذا هو لا ينبض قلبه بخفقة إعجاب أمام إحدى عجائب الدنيا السبع مفضلاً عليها قصيدتين للشاعر الإنجليزي. غير أن هذا المسلك لا يبدو لنا غريباً بعد أن نراه يسخر من رفاقه في الرحلة سواء مَنْ يغالون في إطراء المشهد أو يبالغون في الاستهانة بأمره فيعتدون على شاعرية الجو المحيط بتسابقهم على الدخول إلى قاعة الطعام، كما يسخر من أحد خريجي جامعة أوكسفورد وهو يلتهم بوحشية في ظلال الأهرام فخذة خنزير

باردة ، ومن موظف بريطاني جليل الشأن تباعد قليلا عن الأهرام لينقضّ على عنقود عنب في نهم مستور (لوحة ٢٠٦).

على أن مناظر الطبيعة هي الأخرى لم تحرّك إعجاب ثاكري فهي في نظره متماثلة محدودة التنوّع وليس فيها ما يجعلها جديرة بالمشاهدة . وكل ما استرعى انتباهه هو « الشاطئ الموحل الذي تعلوه سماء زرقاء، وتتناثر عليه أكواخ مستديرة مشيّدة من اللّبن ، وتعبر فوقه نساء في جلابيب زرقاء وغلمان لا يسترهم غير جلودهم الداكنة التي زودتهم بها الطبيعة » ، ومع ذلك تشدّه مياه النيل إليها بلونها الداكن الحمرة وانعكاس ضوء الشمس عليها هنا وهناك من بين سعفات النخيل وأكواخ الطين . ومع إحساسه بعظمة النهر الذي يعدّه : «رب أرباب الأنهار قاطبة والذي لا يزال إلهاً كما كان في الماضي»، فإنه لا ينسى أن يغمز كعادته فيزعم : « أن أرباب أنهار أصغر منه قد خلعته عن عرشه»، ومع هذا فإنه يتمتم أمامه في إذعان : « تحية لك وإجلالا يا أبا التماسيح العتيق الوقور» .

ونكاد نحس أن ثاكري قد وفد على مصر وفي حسبانه أن متعا كثيرة تنتظره ليرتشف منها على هواه، لكنه للأسف لم يظفر بشيء منها ، فهو يعترف أنه لم يُتح له أن يقلّب طرفه خلال «الحريم» الذي سمع عنه الكثير، كما أنه لم يسعد برؤية الفتيات الراقصات : «أولئك القيان الجميلات اللاتي كان يأمل أن يشهدهن ويسجل عروضهن تسجيلا شائقا لا يخرج فيه عن الأصول المرعية»، ذلك أن أمرا بطردهن إلى الصعيد كما أسلفت كان قد سبق وصول ثاكري ، وهو ما حدث كذلك مع فرق الحواة المشعوذين . وعرّج بسخريته على «الحمير» التي كانت وسيلة الانتقال السائدة في ذلك الوقت فعدّ ركوبها أمرا مشينا بعيدا عن الوقار يُحجم المرء عنه قبل الإقدام عليه . وقد رأى في الحمار كائنا بائسا تعلو رأسه أذنان طويلتان ، ومع ذلك فإن رؤيته للعديد من الأوربيين والمصريين يمتطون ظهور الحمير شجّعه على أن يُقبل على ركوبه أيضا بعد أن انزوى عن عيون مواطنيه ، متصورا أنه لن يكاد يعلو الحمار الضامر الخفيض حتى يدفع به ويُسلمه إلى الأرض ، غير أنه فوجئ به يندفع إلى الأمام في حيوية مذهلة جعلته يقطع ستة أميال أو سبعة في الساعة دون حاجة إلى مهماز يستحثه ، فقد كان صراخ الغلام المصري الذي يسوسه كافيا لكي يعدو بينما يجري الصبي وراءه .

ثم يسخر من محمد علي حاكم مصر أيامها فيحاصره بحشد من المزاعم يدّعي أنها شائعات يتهامس بها أهل الإسكندرية من أن الوالي منزو في عزلة خانقة يجترّ أحزان قصة غرام تعذّبه في كهولته، وأنه قد بات أسير مخدّر أدمنه حتى أورثه البلادة والنعاسة والزهد في الحكم ، ثم يعود بعد لقاء زملائه بالوالي الموفور الصحة والحيوية فيؤكد أنه بريء من هذه النوبة ولم يعد يفكر في التخلي عن الحياة ولا عن العرش .

وترتفع حدة سخريته وهو يسدّد سهامه اللاذعة إلى الفرنسيين وجيوش حملتهم التي قادها نابليون شاهرا سيفه وهو يعدو هنا وهناك بينما تتطاير ضفيرته وراء رأسه في الهواء ، فهو يرى أن إنجازات «بونابرت الخارقة» في مصر لا تتجاوز كونه قد هزم المماليك عند الأهرام ، ثم فرّ هاربا تاركا كليبر في مأزق لا ينجو منه إلا بالاغتيال . في حين أن الإنجليز هم الذين ظفروا بغنائم السلام ، بعد أن بدأ «واجهورن» يشدّ الأهرام إلى إنجلترا مختصرا زمن الطريق بينهما بقُطُره البخارية الجديدة شهرا كاملا . ومع هذا كله فإن ثاكري يحسّ الحنين إلى رؤية الأهرام من جديد ناذراً أن يسكب عند سفحها حين يبلغها قربانا من « الجعة المُرّة ومن الصلصة الإنجليزية»، بل إنه يحسّ بأن : «بنات الزمن ، تلك الأربعون قرنا التي كانت تطلّ على جنود نابليون وهم يجولون



لوحة (٢٠٦) جولة السائحين الإنجليز قرب الأهرام. عن مجلة إللستريتد لندن نيوز في ٩ يناير ١٨٥٨.

ويصولون متقرقعين بسيوفهم مسدّدين فوهات بنادقهم سافكين للدماء ، قد بدَن أكثر سعادة وأشدّ مرحا وهن يطلّلن على السائحين الإنجليز الجالسين حول الأهرام في دعة وهدوء يكرعون الجعة الإنجليزية ويجمعون الثروات الطائلة».

ومع كل هذا الزهو الذي يملأ نفس ثاكري في كتابته عن وطنه ومواطنيه فإنه لا يتردّد في السخرية من أبناء وطنه حين لم تتحمس الحكومة الإنجليزية لتقبّل المسلة المصرية التي أراد محمد علي أن يهديها لها ، ومع ذلك فهو يصف هذه المسلة مزدريا لها إذ لم تكن في نظره غير ساق ضخمة ملقاة على الأرض دون أن يكترث بها أحد ، ملطّخة بالقاذورات تجتذب الصّبية فيتسابقون إلى اعتلائها ويتساقطون حولها دون أن تجذب إليها التفات المارة . وكان يرى أن اهتمامه ورفاق رحلته برؤية هذا العملاق الحجري المطروح إن هو إلا خيانة لحكومتهم التي أبدت فتورها عن تسلّم هذه المسلة التي كان إهداؤها رمزا لانتصار الإنجليز على الفرنسيين في مصر عام ١٨٠١ .

وتصل بنا الدهشة ذروتها ونحن نراه يسخر أيضا بالعمود التذكاري الذي يتوسط ميدان الطرف الأغر أشهر ميادين لندن ويتمنّى لو أن حكومته تدفع بهذا العمود إلى مصر كي يرقد إلى جانب المسلة المصرية فيلتقي الحجران الكريهان معًا بين القاذورات ! .

على أن كل هذه السخريات اللاذعة لا تُخفي شماتة ثاكري في الفرنسيين لفشلهم في البقاء بمصر ، كما لا تخفي فرحته الحقيقية بتسلّل الإنجليز إلى مصر ليأخذوا مع مرور السنين مكان الفرنسيين وينجحوا هم فيما فشل فيه الآخرون ، كما أنها لا تُخفي إيمانه بأن غنائم الرومان التي كانوا يحملونها في مواكب انتصاراتهم لا تبلغ في قيمتها ولا ضخامتها ولا روعتها ما أخذ الإنجليز يغنمونه بدون حرب من آثار مصر الرائعة .

غير أن الفنون المعمارية القاهرية هي التي تصرفه عن الاسترسال في السخرية وتستأثر بحسّه الجاد فيعترف قائلا في خشوع : « لم أر قط مثلما رأيت في القاهرة من التنوّع في أساليب العمارة

وفي ضروب الحياة، ومن الاختلاف في مواقع الجمال المثيرة للخيال. ومن تعدّد الألوان الناصعة، ومن اضطراد الأضواء والظلال، فثمة صورة جديدة تطالعك تلفت العين في كل شارع وعند كل حانوت بالسوق. وقد حاكى مصوّرنا الشهير الفنان جون فردريك لويس بعض هذه المناظر بالألوان المائية في تصاوير تتميز بالصدق المبين وبالدقة المفرطة وبالجمال الأخّاذ، غير أن المجال لايزال مفتوحا للمئات من الفنانين كي ينسجوا على منواله. وإذا كان ثمة فنان قرأ ما أكتبه وكانت في وقته فسحة، وكان ذا عزم لابتكار الجديد في فنّه فليمض ليجرّب الشتاء في القاهرة، ولسوف يقع على أجمل الأجواء وخير الموضوعات لفرشاته».

حتى إذا صعد إلى القلعة وجد عينيه تشدّانه إلى الجامع الجديد الذي كان محمد علي قد أخذ في بنائه على مهل وفي غير عجلة فيسجّل أنه يُشاد من المرمر الناصع البياض المشوب بحمرة خفيفة، غير أن زخارفه تكاد تكون أوربية. ثم يبدي دهشته من أن الفن الشرقي الجميل العريق المفعم خيالا قد أهمل كل الإهمال: «فإن المساجد القديمة بالقاهرة التي أمعنتُ النظر في جملة منها وكان لي حظ دخول اثنين منها تفوق هذا المسجد كثيرا، إذ إن التنوع في زخارفها مثير للإعجاب. وما من شك في أن اختلاف أشكال القباب وتنوّع طرز المآذن التي جاوزت قواعد النسب المألوفة جرأة وجاءت رشيقة غاية الرشاقة قد أثارت إعجاب كل مهندس معماري شاهدها. وحين يتاح لك السير في الشوارع ما تلبث أن تكتشف أن هذه التحف المعمارية تسحر العين بلا انقطاع، فهنا تجد «سبيلا» من الرخام بسقفه الناتئ والمحلّى بالزخارف العربية، ولك أن تمعن النظر في رونقه الذي تخال معه لروعة تنفيذه ودقة تقنيته أنك أمام جوهرة عريقة. ثم إذا أنت بعد ذلك أمام مدخل لأحد المساجد معقود شامخ، مثل ماذا؟ مثل التفافة سريعة لباليرينا رشيقة. فلنسلّم بذلك جدلا، فإن هذه العمارة ليست في سكينة البارثنون وكماله، تلك التحفة المعمارية التي إذا ما قستها بالكولوزيوم والبانثيون رأيناهما مبنيين مبتذلين غليظين كأنهما ماردان عريضا الكتفين أمام الإله جوبيتر واهب الأمبروزيا(١١٠). إن هذه المآذن والقباب والقبوات والأروقة تثير الخيال وترفّه عنه بل وتداعبه مداعبة تسحر العين. على أني لم أجد إلا القليل من المختلفين إلى الصلاة في مسجد السلطان حسن الشهير؛ بل لم أجد به غير خادم المسجد الذي كان يتطلع إلى من يمنحه حلوانا شأنه شأن مثيله في أي كاتدرائية إنجليزية، وهو الذي هيأ لنا انتعال خُفّ من القش كي لا ندنّس أرضية المسجد الطاهرة قبل أن يقودنا نحو داخله. إنه مبنى خارق من حيث انفساح الفراغ وسطوع الضوء، بل أستطيع القول بأن أفضل نماذج الفن النورماندي التي وقع عليها بصري لم تَفُقْ هذا المسجد رشاقة وبساطة وجمالا. وما من شك في أن فرسان الحروب الصليبية قد أخذوا معهم إلى أوطانهم في أخيلتهم النماذج التي شاهدوها لهذه المعابد التي تَمُتّ إلى دين غير دينهم. لقد ذهب المتصوّفة في وطننا إلى أن العمارة القوطية ما هي إلا كاثوليكية منحوتة حجرا. وإذا كان صحيحا مايشيرون إليه من أن العمارة القوطية لأنها جميلة كانت الكاثوليكية هي الأخرى جميلة، إذا صحّ هذا فما من شك في أن المحمدية كانت هي الأخرى ذات يوم جميلة. فلم يُؤْثَر قطّ أن عقيدة كانت لها معابد أكثر رشاقة من هذه المساجد التي تبدو في جمال كاتدرائية رواد ومعمودية بيزا. غير أن الحال قد تغير الآن فالمساجد خلت من المصلّين ولا تجد بها غير الخدم الرسميين. لقد اضمحل الإيمان هنا فأصبح الناس أعجز مايكونون عن أن يشيّدوا مثل هذه العمائر أو أن يبتكروا مثل هذه الأشكال المثلى. خذ مثلا الابتذال الرخيص في مسجد الباشا الجديد، وتلك الإخفاقات التعسة التي بتنا نراها في مباني إستنبول بأخرة.

(١١٠) Ambrosia. كان طعام الآلهة عند الإغريق القدامى يسمى أمبروزيا على حين كان شرابهم يسمى النكتار. وكلمة أمبروزيا تدل على كل ماله خلود ولايطرأ عليه فناء، إذ كان معروفا عندهم أن من يطعم الأمبروزيا يكتب له الخلود هو الآخر. وكان الإغريق يصفونها بأنها أحلى مذاقا من العسل وذات رائحة عطرة نفاذة. [م. م. م. ث]

صفاء التأمل

هارييت مارتينو

ومن بين السيدات الأوربيات اللاتي زرن مصر تتألق أربع سيدات إنجليزيات من الكاتبات الموهوبات، أولهن الآنسة هارييت مارتينو الكاتبة والروائية المعروفة. وثانيتهن السيدة صوفيا پول شقيقة المستشرق إدوارد لين، وثالثتهن ليدي لوسي داف جوردون، ثم الروائية الذائعة الصيت أميليا إدواردز، وقد استطعن بحسّهن الأنثوي أن يسجلن أمورا لم تكن متاحة للذكور من الرحّالة أن يصلوا إليها. وهارييت مارتينو[111] كاتبة مسيحية تنكر التثليث وتقول بالتوحيد، عملت بالصحافة ونشرت العديد من الروايات، اجتذبتها الفلسفة وقدمت ترجمة موجزة لكتاب أوجست كونت بعنوان «الفلسفة الوضعية» (١٨٥٣) فكان لها بذلك فضل نشر هذه الفلسفة بإنجلترا. وزارت مصر عام ١٨٤٦ وأصدرت كتابها «الحياة الشرقية» (١٨٤٨) الذي ضمّنته ذكرياتها عن رحلتها في مصر وفلسطين. ونلمح أولى انطباعاتها عن مصر في تلك الدهشة العميقة التي تعبّر عنها قائلة: «كم أتضاءل حين أبدأ الحديث عن مصر فإذا أنا قد تعذّر عليّ نقل صورة دقيقة لها. فمصر تستقبلك بشمس ساطعة وضوء باهر يخالطان شعورك النفسي الذي قدمت به، فإذا هذه الثلاثة تشكّل انطباعك الأول الذي قلّ أن يتشابه فيه اثنان. وكل ما أستطيع أن أفعله هو أن أنقل ما وقع عليه بصري بكلماتي القاصرة».

(١١١) Harriet Martineau: Eastern Life, Present and Past, 1848

وإلى جانب اهتمامها بوصف الحقائق الموضوعية اتسم أسلوبها ببريق وتوهّج لم تتسم بهما أساليب الكثرة من الرحّالة الآخرين، ثم إننا لا نلمس أثرا كبيرا للتعصّب في كتاباتها. وتسري انطباعاتها صافية تتلقّاها عين دقيقة الملاحظة تغوص إلى الأعماق ويلوّنها خيال مولع بالتأمل، غير أننا لا نتلقى ما تكتبه كأوصاف لحقائق بقدر ما تثير فينا ذكريات تشدّ عقولنا رغم بعدنا عنها، فهدوء إيقاعها في وصف المناظر يتماوج مع انسياب نثرها الشفّاف. ولا ريب أنها كغيرها من رحّالة ذلك العصر كانت معنيّة باللون الشرقي غير أنها كانت تفصح عنه دون إسراف أو محاولة موازنته بالمغرب، مكتفية بالمنظر ذاته تعدّه متعة مثلى للعين الأوربية. وكانت تعتقد أن التأثير الذي يحدثه توجّس هذا الشعب من الصحراء في عقول أبنائه وطباعه لا يستطيع أحد أن يقدره حق قدره فتقول: «كان من الطبيعي أن يقدّس المصريون الأقدمون نهر النيل، فقد كان إلها للجماهير له في عيون الكهنة مظهر الآلهة. وإذ كان النيل منبع ما بين أيديهم من خيرات وما في قلوبهم من آمال، كما كان مكمن القوة الدائبة التي لا تكفّ عن الحركة الدافقة أمام أبصارهم قاهرة معظم ما يصادفهم من صعاب، وإذ كان النيل عندهم هو قوى الخير والصحراء هي قوى الشر، نشأ الجانب الرئيس في عقيدتهم الرامز إلى دفن أوزيريس في النهر المقدس حيث يُبعث مرة كل عام لكي يمنح الكون بركاته».



اقتحام عالم الحريم

صوفيا پول



ونلتقي بثانية الكاتبات في شخصية صوفيا پول ، وكانت قد اصطحبت ولديها وشقيقها إدوارد لين عند زيارته لمصر عام ١٨٤٢ ، وعاشت بالقاهرة سبع سنوات زارت خلالها حريم محمد علي ، كما حصلت على معلومات وافرة عن الحياة الأسرية في المجتمع الإسلامي الذي تطرقت إليه بعض التأثيرات الأوربية . وقد أسفرت هذه التجربة التي خاضتها عن مجموعة من الرسائل نشرتها تحت عنوان «امرأة إنجليزية في مصر»[١١٢] (١٨٤٤ - ١٨٤٦) . وقد أفاضت المؤلفة في وصف الطبيعة المصرية ومناظر النيل والشوارع والمتاجر في الأحياء الوطنية ، كما أوردت بعض الملاحظات التاريخية عن القاهرة استخلصتها من مذكرات شقيقها وقام هو بمراجعتها بنفسه . غير أنها حين تحدثت عن المرأة المصرية احتفت بها احتفاء يدل على حيدة موضوعية ، كما عطفت على ذكر تفاصيل التقاليد المتبعة عند استقبال الضيوف من السيدات في بيوتات الكبراء بما نستشعر معه تقديرها العميق لحسن الضيافة . وقد كشفت عن أن «الحريم» في هذه البيوت ليس جناحا خاصا في أحد الطوابق بل هو منزل قائم بذاته مستقل عن المنازل المسموح بدخول الرجال إليها . كما بهرها الاستقبال الكريم الذي لقيته من أسر المجتمع الراقي المشوب بالودّ والاحترام والمتميّز بالملاطفات الآسرة ، مثل إقبال بنات صاحبة الدار على خلع معطفها عند الدخول ثم التسابق به لإلباسها عند الخروج ، ومثل الإسراف في تقديم الشراب والقهوة والحلوى في أوان وأكواب وصحاف تجتذبها بغلاء ثمنها لابرقّة صنعتها ، إلى غير ذلك من تفاصيل جذابة قد لا يكون هذا الكتاب موضعها ، وخلاصة القول أنه كتيّب صيغ في مودّة وتعاطف يستحقان التقدير . وكانت صوفيا قد وهبت حياتها بعد أن انتهت من مهمة تربية ولديها لخدمة شقيقها إدوارد لين حتى وفاته عام ١٨٧٦ . وكان حفيدها إدوارد ستانلي پول عالما في اللغة العربية وهو الذي أشرف على إعداد الطبعة الجديدة من كتاب «ألف ليلة وليلة» (١٨٥٩) الذي ترجمه خاله والطبعة الخامسة من «المصريون المعاصرون» (١٨٦٠) .

(١١٢) Sophia Poole: An English Woman in Egypt. Letters from Cairo written during residence there in 1842,3,4 with E.W. Lane. London 1844.



ملاك الرحمة



لوسي داف جوردون

ونلتقي بالكاتبة الثالثة في شخصية لوسي [ليدي] داف جوردون التي ظهرت رسائلها خلال العهد الفكتوري حيث كان ثمة كثرة من كتاب الرسائل الأدبية الممتعة وإن لم يبلغ غير القليل منهم من الروعة ما بلغته لوسي ، فإن رسائلها من مصر تستحق القراءة لا من أجل دقة ملاحظتها فحسب . بل كذلك من أجل استشرافها للمستقبل الذي تسود فيه حكومة صالحة وتقل فيه الفوارق بين الطبقات ويجري فيه إصلاح الريف ، وفوق ذلك كله شجاعتها في إعلان رأيها . وكانت ليدي داف جوردون قد أصيبت بالسل وهي في سن الأربعين فكان عليها أن تقضي ما بقي لها من عمر في مناخ جاف فجاءت إلى مصر لتبقى فيها بعيدا عن زوجها وأطفالها ، تقطع النيل ذهابا وإيابا مع اختلاف الفصول وراء الأنسام الجافة . ومع ذلك تحملت قدرها بشجاعة مذهلة ، وعقدت العزم على أن تجد بين المصريين الصُحبة التي فقدتها في بلادها . ولم تختر أصدقاءها من بين طبقة الباشوات وإنما من بين البسطاء ومن الفقهاء وأئمة المساجد والسقائين وسيدات الحريم والأطفال والصبية الذين أنسوا جميعا بلطفها وبساطتها فأفضوا إليها بمشكلاتهم يسألونها النُصح ، كما تطوع الملاحون لرتق صدوع مركبها دون أن يتقاضوا على ذلك أجرا ، لأنها كانت تتمثل بعادات المصريين فتشارك صحبها الطعام كما كانت تأكل مع «ريِّس» مركبها في طبق خشبي ، مؤمنة أن ذلك يجلب الفأل الحسن أو [البركة] كما يقول المصريون . وبهذا السلوك كانت تُرضي صحبها حتى بات تابعها «عمر» يردد لها قوله : ما أحلى العيش الذي أطعمه معك» .

لقد منحتنا لوسي كتابا من أشدّ الكتب رقة وإنصافا عن طباع المصريين وعاداتهم وحياتهم اليومية ، هو كتاب «رسائل من مصر»[١١٢] ، وتوحي لنا رسائلها التي بعثت بها إلى زوجها وأمها وأبنائها وأصدقائها بأنها لو لم تكن معتلة الصحة الجسدية لتصدّت لانتقاد أسلوب حكم الخديو إسماعيل بصورة إيجابية . ومن المؤسف ألا تكون مثل هذه المشاعر المرهفة لهذه السيدة الرحيمة إلا لقلة قليلة من البريطانيين الذين عاشوا أو عملوا أو تنقلوا في مصر ، فإن اللامبالاة بالمصريين التي اتصف بها كل من لم يتكلموا العربية من بينهم قد أسفر مع مضي الزمن عن قيام علاقة يعوزها الاحترام المتبادل بينهم وبين المصريين . ولو تفهّم الكثيرون كما تفهّمت لوسي مشاعر المصريين لقلّ ميل الإنجليز إلى ارتكاب حماقات دنشواي ثم حرب السويس فيما بعد ، فقد كان يغذوها حنقا ميل بني وطنها الإنجليز إلى اعتبار « العصا » الوسيلة المثلى لحكم العرب .

وبعد صدور كتاب «رسائل من مصر» الذي يتضمّن نقدا لاذعا لأسلوب إسماعيل باشا في حكم البلاد وما يلاقيه الشعب من عسف وقهر أمر الخديوي بوضع لوسي تحت المراقبة حين تنتقل

(١١٢) Lady Duff Gordon: Letters from Egypt. London.

صيفا إلى القاهرة، ومصادرة رسائلها التي تبعث بها من الأقصر، وهو ما حملها على أن تعهد برسائلها إلى الرحّالة والسائحين الأجانب.

ولقد كشفت هذه السيدة لمن صحبتهم من المصريين عن رقة صادقة فكانت تغمرهم بحنان الأمومة بالرغم من اختلاف الجنس والدين، كما كانت سريعة التعاطف مع كل من لزمهم سوء الطالع، وكانت دائما حربا على استبداد الحكام الطغاة وذلك في عصر لم يكن الانتصاف فيه للبائسين والمحرومين سائغا ولا مقبولا. وكان معروفا لكل من أنس إليها أنها لم تكن تكيل المديح زيفا لأحد أو تبيح لنفسها أن تتحدث في غلظة انتقاصا من قدر إنسان، ولم تُغْرها روح الدعابة التي كانت تتمتع بها بالخروج يوما واحدا عن حدود اللياقة، بل إنها تتحدث عن مشاهد الصعيد بتقدير وإعجاب فتقول: «الدور هنا لا يعلوها طلاء ولا طبقة من الجص الأبيض ولا تتخللها نوافذ، بل هي لا تعطي للوهلة الأولى الانطباع بأنها مساكن للبشر. ولكن سرعان ما تعتاد العين كل ما غاب عنها في دور السكنى الأوربية، وما يلبث انطباع البؤس أن يتوارى ويفطن المرء إلى جمال تلك الدور بأشجار النخيل المحيطة بها وأبراج الحمام المحلّق حولها والقباب المتناثرة هنا وهناك فوق أضرحة الأولياء. وعلى مرمى البصر نشهد الفلاحين الكادحين على ضفة النهر وقد اتخذت أجسادهم لون مياه النيل بينا تسري دفقة دافئة من الدماء تحت بشرتهم وكأنما شكّلهم بروميثيوس[١١٣] من مواد الأرض ونفختهم الشمس روحها. ما أشد بؤس هؤلاء الفلاحين الذين يرثي لحالهم حتى ملاّحو مركبي المهلهلو الثياب حين يرونني مستغرقة أتأملهم وهم يكدحون.».

وكانت لوسي قد لمحت في زيارتها الأولى لمدينة الأقصر بيتا كبيرا أبيض اللون عند الطرف الجنوبي من القرية العشوائية المشيّد داخل حرم معبد الأقصر نال إعجابها. فإذا هي تنطلق جاهدة لاستئجار هذا البيت التابع للحكومة الفرنسية إلى أن تحققت لها هذه الأمنية على يد قنصل فرنسا في القاهرة. وتوجّهت على الفور بصحبة خادمها الوفي عمر إلى خان الخليلي لشراء ما يلزمها لتأثيث دارها من أرائك وموائد وسجاجيد صلاة وصوان وحوض نحاسي للاستحمام، عاقدة العزم على أن تحيا حياة المصريات.

كان البيت مبنيا بالطوب المحروق المطلي بالجير الأبيض شيّده هنري صولت قنصل بريطانيا العام سنة ١٨١٥ أثناء قيامه بالحفائر في معبد الرامسيوم بطيبة تحت إشراف المغامر الإيطالي جوڤاني بلزوني - كما مرّ بنا - الذي عاش هو الآخر في هذا البيت عام ١٨١٧. وما لبث صولت أن باع البيت عام ١٨٢٠ إلى الحكومة الفرنسية، ومن هنا أطلق عليه اسم «بيت فرنسا» Maison de France. وفي عام١٨٢٩ نزل به عالم المصريات الأشهر شمپوليون، كما أقام به الضباط الفرنسيون المكلّفون بنقل المسلة الشهيرة أمام الصرح الأول لمعبد الأقصر إلى باريس، والذين زرعوا حديقة بديعة خلف المبنى. ولعل أشهر مَنْ شَغَل «بيت فرنسا» قبل لوسي هما الأديبان الفرنسيان جوستاف فلوبير ومكسيم دوكان في عام ١٨٥٠ اللذان كانا يقضيان أمسياتهما - ومن بعدهما لوسي - في رحاب أشجار النخيل والميموزا وشجيرات الليمون والياسمين. وبعد وفاة لوسي عام ١٨٦٩ غدا «بيت فرنسا» أحد المعالم التي يحجّ إليها الرحّالة والسائحون والعلماء، ومن بينهم أميليا إدواردز عالمة المصريات التي لا شك قد طالعت كتاب «رسائل من مصر». غير أن البيت ما لبث أن هُدم مع أطلال القرية العشوائية داخل حرم المعبد عندما أقدم عالم المصريات

(١١٣) Prometheus في الميثولوجيا الإغريقية هو الإله الذي منح البشر النار فمدّ لهم في حبال المدنيّة والحضارة. وتعني كلمة پرميثيوس: العارف بالغيب أو الثاقب البصيرة. وإليه هذا يُعزى خلق الإنسان من طين حتى نفخت فيه الرّبة أثينه من روحها [م. م. م. ث]

الفرنسي ماسبيرو مدير مصلحة الآثار المصرية عام ١٨٨٥ على تطهير المعبد من كل ماهو دخيل.

وعلى الرغم من أن معظم الأوروبيين كانوا يرون البيت الذي افتتنت به لوسي مشيرة إليه باسم «قصرها الطيبي» عاريا مفتقرا إلى وسائل الراحة – وهو الوصف الذي سجّلته أميليا إدواردز في كتابها الشائق «ألف ميل صعوداً في النيل» عام ١٨٧٣ – إلا أن البيت ظل يكتسب في عينيْ لوسي يوما بعد يوم المزيد من الروعة والجمال. كان العديد من نوافذ بيت لوسي تنقصه ألواح الزجاج وكذا العديد من عتباته، غير أنها ما كانت تعبأ بذلك، ولا حتى بطير البُوم الذي يعشّش في أركان الدار على هواه، أو بمختلف أشكال الحرباء المتقلّبة الألوان الزاحفة فوق السقف والجدران. فلم يكن ما تعشقه لوسي في قصرها الطيبي ما تضمّه جدرانه، بل هو المشاهد الخلاّبة التي يقع عليها بصرها سواء من الشرفة الأمامية المطلّة على النيل أو من النوافذ الخلفية المطلّة على الحقول الخضراء والفسيحة الممتدة والهضاب البرتقالية التي تحدّها. كانت هذه المشاهد هي التي حوّلت فقر الدار المدقع إلى ثراء مبدع.

وكانت لوسي في شبابها متألقة الجمال ذات عيون داكنة وبشرة ناصعة البياض ووجه روماني القسمات باستثناء أنفها الإغريقي الطابع. وكانت النساء يعترفن رغم ولعهن بنقد بعضهن البعض بأن دخولها إلى قاعة الرقص كان يأخذ بمجامع ألباب الحاضرين، على حين أجمع كل مَنْ عرفها من الرجال على أن لها قلبا من ذهب، وأنها من ذلك النوع من النساء الذي لا يقابله الرجل المحنّك إلا مرة أو مرتين خلال حياته كلها. وقد عبّرت في إحدى رسائلها لزوجها عن مدى تعلّق المصريين بها إلى حدّ تقدّم أحد شيوخ العرب لطلب يدها وكيف وصفها بأنها ليست مثل غيرها من السيدات العصريات الحمقاوات إذ هي تبدو في عينيه أميرة عربية عريقة تستحق الفوز بعنترة بن شداد أو بأبي زيد الهلالي، وأنها جديرة بأن يقتتل الرجال في سبيل الفوز بها أو يضعون نهاية لحياتهم إذا لم يظفروا بها. وقد أبدى هذا المولّه بها استعدادا لدفع كل ما يملك مهراً لها. وهي تكشف في هذه الرسالة عن عادات المصريين في طلب يد أنثى عن طريق إرسال الخاطبة لها، وعن عدم الاكتراث بفارق السن بين الزوجين، إذ أشارت إلى أن شيخ العرب هذا الذي كان عاقدا العزم على الزواج منها لم يكن قد تجاوز الثلاثين من عمره وهي وقتئذ ابنة الثالثة والأربعين.

وإن الأدب الإنجليزي[١١٤] ليَدين لمُعتزل هذه السيدة في مصر بظهور كتاب شديد الرّواج هو «رسائل من مصر» المفعم بالحيوية وبالأوصاف النابضة للشعب الذي عاشت وسطه، وبأمانيها المعقودة على مستقبل أفضل له، وبالامتزاج التام بين سلوكها ومشاربها وسلوكه ومشاربه. فما أسرع ما كان رثاؤها لمن تُجالسهم وتلمس مدى معاناتهم أن يتحول إلى عاطفة مشبوبة، بل لقد كانت تضيق باعتداءات مواطنيها على هؤلاء الكادحين، وتودّ أن تثير كتاباتها عنهم الرأي العام الإنجليزي حتى ترفع عن كاهلهم ما يثقلهم من هوان.

ووفقا لعادة المصريين بتكْنية بعضهم بعضا بأبي فلان اعتادت ألاّ تشير إلى زوجها سير ألكسندر داف جوردون إلا باسم «أبو موريس»، بل لقد كانت تناديه في رسائلها أحيانا بهذا الاسم. ولقد تعلّمت اللغة العربية التي كانت تُعلّمها أطفال الأقصر فخلّفت وراءها ذكرى عاطرة مترعة برقّتها وطيبتها التي لم تحظ بها أية سيدة أوروبية مرّت بمصر، ولقنت كيف تجوّد كتابة اسمها بالعربية، ثم إذ هي توقّع به رسائلها مستخدمة التقويم الهجري في تأريخها.

كانت تجتذبها وسامة الفلاحة المصرية وتجد فيها جمالا لم تشهده من قبل، كما لفتت نظرها براعة راقصة شابة تستطيع تحريك ثدييها واحدا في إثر الآخر وفي استقلال تام عنه! ووجدت في

(١١٤) جاء في تعليق صحيفة وستمنستر ريفيو على كتاب «رسائل من مصر»: «نشك كثيرا إذا ما كان هناك أي أوروبي قد نفذ إلى أعماق مصر الحديثة والتقط صورة صادقة لها بمثل ما فعلت ليدي داف جوردون التي تختلف كل الاختلاف عن سائر الرحّالة المعاصرين، لأنها لا تنظر إلى أفراد الشعب – على غرارهم – باعتبارهم ملحقات أو مستلزمات ضمن مشهد شرقي إكزوتي».

أهل الصعيد لطفا أعمق من لطف أهل الدلتا، وتردّ ذلك إلى سريان الدماء العربية في شرايين أهل الصعيد مما يجعلهم أوفر رجولة وأشدّ استقلالا وأكثر تحرّزا في ممارسة عقائدهم. ثم إنها وجدت شبها كبيرا بين حفلات زفاف الفلاحين المصريين وحفلات العطلات الريفية الألمانية حيث يجري إطلاق رصاص البنادق وعرض أثاث منزل العروس الجديد فوق ظهور الجمال لا فوق العربات، كما أنها تعزو تفاصيل طقوس الزفاف المصري إسلاميا كان أو قبطيا إلى طقوس أسرار إيزيس.

لقد عاشت لوسي دف جوردون حتى وفاتها بين المصريين تشاركهم وجدانيا أفراحهم وأتراحهم، وتمدّ لهم يد المساعدة وتعالج مرضاهم لا سيما في أوقات الأوبئة، فلم تدّخر وسعا في سبيل مساعدة البسطاء من الناس بدوًا أو فلاحين، مستغلّة خبراتها المكتسبة في التطبيب والتمريض والإسعافات الأولية ومداواة الحمّى والجروح حتى لهج الناس بالثناء على «الست الحكيمة» وأغدقوا عليها حبّهم وتقديرهم بشتى الأساليب التي في متناولهم. ومَنْ لم يكن يعرفها من قبل يسارع إلى سؤالها عن اسمها لكي يدعو لها في صلاته عرفانا وامتنانا، فتشرح لهم بوداعة أن اسمها معناه «النور». وإذ كان النور هو أحد أسماء الله دعُوها «نور على نور». وكم تغنّى القوم بمآثرها عليهم، فمنهم القائل - كما جاء في إحدى رسائلها -: «بنت الإنجليزي زهرةٌ على رؤوس العرب، وعلى مَنْ ينتابه المرض أن يقصدها ليستاف عبق الزهرة ويستمتع بألق نور على نور.. فيبرأ».

وفي نهاية احتفالات مولد الشيخ أبي الحجاج بالأقصر شهدت مسيرة الموكب الذي يحمل الناس فيه على أكتافهم كسوة ضريح الشيخ الجديد والمركب المقدسة القديمة فكتبت تصفه: «خُيِّل إليّ أن الموكب ينبعث من معابد الكرنك إلى معبد الأقصر وبالعكس مثلما كان يحدث في الأزمنة القديمة[115] مع فارق واحد هو الغبار المتناثر حوله والثياب المهلهلة التي يرتديها مريدوه بدلا من أبّهة الفراعنة وجلالهم... ما أشبه هذه الاحتفالات بتلك التي أشار هيرودوت إليها بأنها كانت تقام تشريفا «للملك الراقد في فيله الذي لا يجرؤ واحد على التّفوّه باسمه، والفارق الوحيد هو أن الاسم قد تغير والمومياء قد غابت». وهي عبارة كثيرا ما كان يردّدها السائحون وقتذاك دون استناد إلى قرائن.

كان كتاب «رسائل من مصر» أعظم إنجاز توّجت به ليدي داف جوردون حياتها الأدبية، وإن كان نشره قد تولّد في الحق عن حاجة مادية بعد أن ثبت بما لا يقبل الشك أن حالتها الصحية لن تسمح لها بالعودة إلى ممارسة حياتها العائلية بين زوجها وأولادها في إنجلترا. فعلى الرغم من رخص المعيشة في مصر مضاهاة بلندن إلا أن نفقات معيشة لوسي غدت عبئا ثقيلا على زوجها، ومن هنا كان قرارها بضرورة نشر رسائلها من مصر لاستخدام ما تدرّه عليها حصيلة بيع الكتاب في تغطية نفقات إقامتها وترحالها ما بين الصعيد شتاء والقاهرة صيفا.

ولم يكن يدور بخلدها حينما قصدت مصر للاستشفاء أنها قد تضطر إلى احتراف الكتابة مهنة بعد ما أمضت حياتها أديبة هاوية ومترجمة بارعة عن الفرنسية والألمانية.

كذلك تصدّت لوسي لتفنيد بعض الحقائق التي وردت على لسان هارييت مارتينو مما خالته مجانبا للصواب. والحق إنها اعترفت بأن كتاباتها جذابة رائعة غير أنها عابتها بقلة تفهّمها للناس وبقلة اهتمامها بأن تعرفهم حق المعرفة، إذ تدور في خلدها المشاعر نفسها التي يحسّها معظم

(115) تقصد عيد أوبت «عيد الخصب» حيث كان ينتقل ثالوث الكرنك آمون وموت وخونسو من بيته بمعابد الكرنك إلى حريمه بمعبد الأقصر فتوضع القوارب المقدسة للآلهة الثلاث فوق قارب كبير يجرّه قارب آخر يعتليه الملك، وتصاحب الموكب على الشاطئ الشرقي للنيل احتفالات مثل تلك التي نشاهدها اليوم في الموالد. وعند وصول الموكب إلى معبد الأقصر تُنقل القوارب المقدسة إلى داخل المعبد لتأدية الطقوس اللازمة لزواج إلهي يرمز في أغلب الظن إلى عودة الخصب إلى الأرض بعد فيضان النيل.

الإنجليز في مصر من أن اختلاف الطباع يشكل هوّة لا سبيل إلى اجتيازها بين الشعبين ، في حين تؤكد لوسي تشابه مشاعر الشعبين الإنجليزي والمصري ، وتحمل على مواطنيها قائلة : «الغريب أن كل كتب الرحلات القديمة التي قرأتها حين تعرض لشعوب دول غريبة عنها تَذْكُرهم دون استعلاء وبأسلوب أشد رفقا مما تَذْكُرهم به كتب الرحلات الحديثة . أَتُرانا قد بلغنا اليوم من المدنيّة حدا يفوق ما كنا عليه منذ مائة عام حتى تبدو الشعوب المتخلّفة دمى فحسب في أيدي غيرهم لا مخلوقات بشرية ؟» . وتعجب من التعصب الأعمى للآنسة مارتينو ضد الأقباط إذ هو يثير السخرية عندما يُوَازَن بتوقيرها الشديد الصائب « لذلك الراقد في فيله» ، كما أنها تندّد بهجومها على الحريم وتشبيه دورهن ببيوت الدعارة ، وإذا كانت لوسي قد اعترفت بأنها لم تشهد بيوت الحريم فإنها تؤكد أن الآنسة هاربيت لم يقع بصرها هي الأخرى على بيوت حريم ما . وتذهب إلى حد لفت أنظار الأوربيين إلى أن للنساء في مصر أن يقاضين أزواجهن في المحاكم للمطالبة بنفقاتهن الشرعية أو لطلب الطلاق إن كان ثمة خلاف بينهن وبين الرجال . كما تذهب إلى أن الأغلب في تعدد الزوجات يرجع إلى رغبة الرجل في رعاية أرملة أخيه المتوفّى وأبنائها، وترى أن الفسق المتفشّي بين الرجال في مصر شبيه بالفسق بين رجال أوربا ، فالرجال كلهم في نظرها سواسية ، وكلهم إلى آدم ينتسبون . وانبرت لوسي تفنّد كل ما يشاع عن فجور بين الحريم وعدّت ذلك كله باطلا ليس له ظل من حقيقة ، إلى أن تورد حديثا كان بين إنجليزي وتركي متمصّر شوّه فيه الإنجليزي صورة ما يدور في الحريم ، فردّ عليه التركي الوقور متسائلا : «ناشدتك أن تخبرني أنت الشاب اليافع كم عدد النساء اللاتي خالطتهن في حياتك؟ وإذ عجز الإنجليزي عن إحصاء عددهن ، ردّ التركي قائلا : حسنا يابنيَّ إنني رجل مُسِنّ تزوجت حين كنت في الثانية عشرة من عمري ، وقد ماتت أربع زوجات لي وأنا اليوم أعيش مع زوجات ثلاث في منزلي تظللنا حياة هانئة . ترى أين هذا من كل من خالطت أنت من نساء حتى الآن ؟» .

وكم أحسّت لوسي بالأسى حين لم تجد مصورا يصور مسجدها القديم الأثير الذي ألفته وقد بدا يتداعى بينا تنبثق من وسطه ثلاث نخلات ، ولو تسنّى لها ذلك لاحتفظت بسجل حافل بتصاوير بديعة لعمائر هي للأسف الشديد في سبيلها إلى الزوال : « فالحي القبطي القديم بالقاهرة على وشك الاندثار بينما ترتفع بسرعة عجيبة المباني الفرنسية التي لا تروقني ومثلها الدار التي أسكنها ، على حين أنه في مثل هذا المناخ ليس ثمة ما هو أفضل من صحن الدار العربية بمصاطبها ونافوراتها» . وتستنجد لوسي بزوجها أن يبعث لها بمن يملك التأثير عليه من الفنانين كي يسجّل للتاريخ مشاهد بديعة نادرة لا حصر لها(١١٦) . فليست هنالك كلمات قادرة مهما بلغت فصاحتها على التعبير عن الجمال الجدير بالتصوير في القاهرة أو عن روعة أجساد أهل الصعيد وخاصة أهل النوبة الذين تبلغ نشوتها ذروتها حين تقع عينها على وسامة أحدهم امرأة كان أم رجلا .

وتحس لوسي ما يحدثه المارة من جلبة في شوارع القاهرة : « غير أنه ما يكاد جمعهم يلتقي في المقهى حتى تجدهم أهدأ مخلوقات الله ، حيث لا يتحدث في الوقت الواحد إلا رجل واحد يستمع الآخرون له دون مقاطعة . وهكذا تجد أن عشرة من المصريين لا تصدر عنهم الجلبة التي تصدر عن ثلاثة من الأوربيين» .

الحق أن هذه السيدة كانت - كما قال زوجها - مولعة بطباع العرب ، ولقد بذلت من الجهد كي ترى وتعرف المزيد عن حياتهم الأسرية ما لم يبذله أي أوربي عاش هنا سنوات . وهي تعزو نجاحها

(١١٦) كان ثمة مصور أوربي يعيش بالأقصر وقتذاك يدعى أنطونيو بياتو [يضم له فصل التصوير الفوتوغرافي في نهاية هذا الكتاب صورتين] بقطن بيتا متواضعا إلى الشمال من معبد الأقصر ، التقط فيما بين عامي ١٨٦٠ و١٨٨٠ العديد من الصور الرائعة غير المسبوقة للمعابد والآثار المصرية باع الكثير منها للرحالة والسائحين الوافدين على الأقصر . وقد اقتنى معهد جامعة شيكاغو للآثار بالأقصر بأخرة مجموعة ضخمة غير معروفة من قبل لسلبيات أفلام المصوّر بياتو . ومن بين هذه السلبيات صورة نادرة لبيت فرنسا أثناء الفترة التي أقامت به لوسي .

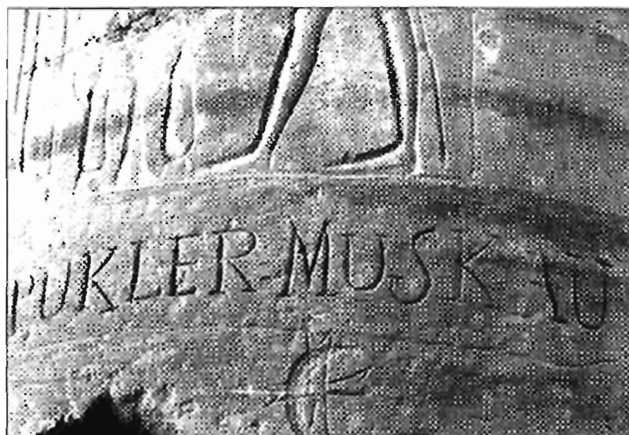
في معرفة الكثير من العرب إلى أن الإنسان العربي إذا أحس أن هناك من يهتم به بادر فبادله اهتماما أكثر . وهكذا كان الإنسان المصري هو همّها الأكبر ، ومع هذا فإنها قد خصّت آثار مصر القديمة بلفتة ذكية تتبيّنها في قولها : « أظن أنه قد بات من نافلة القول الآن الخوض في الحديث عن الآثار القديمة بعد آن كُتب عنها كل ما يمكن أن يُكتب . على أن معبد فيله قد جاوز في عظمته كل تصوراتي ، فلا عجب إذن إذ جاءت أساطير العرب عن قصر أنس الوجود مترعة بالرومانسية . وإن ما يثير حنقي حقا ضد الأوربيين هو نزوعهم إلى تسجيل أسمائهم بجانب النقوش القديمة البديعة . ولعل أسوأ ما صادفت هو فعلة الأمير بوكلر موسكاو الذي حفر اسمه مقرونا بوسام الصليب الحديدي على الصدر العاري للعملاق الحزين الرابض أمام معبد أبي سمبل وهو ما أعدّه تدنيسا معيبا ، وكم وددت لو أن أحدا صفعه نظير انتهاكه حُرْمة المعبد» (لوحة ٢٠٧ ، ٢٠٨).

وتسجّل لوسي روح التسامح التي تلمسها في كل مكان حيث يسود الوئام التام بين المسلمين والأقباط . وتلحظ في دهشة مشاركة المسلمين للمسيحيين في احتفالات القديسين من أمثال القديس مارجرجس وتبركهم بالأماكن التي حلّت فيها «ستّنا مريم» و«سيدنا عيسى» ، وتسلّل بعض التقاليد الفرعونية إلى عدد من طقوس المسيحية والإسلام في بعض المناطق . وتحدّثنا أنها عرفت أن ثمة وليًا في المنيا إليه زمام التماسيح ، كما كانت تُطعم وهي في مركبها على غرار هيرودوت الطيور التي كانت تحطّ عليه لالتقاط فتات الخبز ، تلك الطيور التي كانت تنقر بمناقيرها حبال القوارب التي يأبى ملاّحوها أن يطعموها ، ولاحظت أن القطط التي كانت معبودة أولى في بوباسطا [الزقازيق حاليا] بوصفها قاتلة الأفاعي وحامية الدور تحظى برعاية كبيرة حتى إن الدولة كانت تتولى إطعامها على نفقتها! ، وترى أن القديس مارجرجس الذي يختلف إلى كنيسته المسيحيون والمسلمون على السواء ليس إلا إلهاً فرعونيا قديما ، كما تذهب إلى أن الحفلات التي تقام بمناسبة مولد السيد البدوي في طنطا ليست إلا صورة من أعياد أوزيريس الصاخبة .
ولاحظت قيام الفلاحات المصريات بتقديم القربان إلى النيل في عيد وفائه كما كان يحدث في عهد الفراعنة ، وأنهن يَطُفْن حول التماثيل القديمة طلبا للإنجاب ، وأن حفلات الولادة ومراسم الدفن تستمد طابعها من التقاليد الفرعونية القديمة .

لقد أدركت لوسي بعد اختلاطها الوثيق بالمصريين أن الإسلام قد طبع المسلمين بطابع شاعري حتى اكتسبه بعض منهم ممّن لم يكن متأصلا فيه هذا الطابع ، بل إنها غالت فذهبت إلى تصور أن «دون كيخوته» لابد وأن يكون من سلالة عربية! .

وتؤمن لوسي بأن الإيمان بالله هو القدر المشترك الذي يقوم جسرا للتفاهم بين الشرق والغرب ، فما أبعد الغرب المسيحي عن الشرق المسلم اختلاف العقيدتين بل ما تأثر به الغرب من التراث اليوناني والروماني فحسب .

وهي تقدّر شخصية النبي محمد صلّى الله عليه وسلّم كل التقدير وتعدّه نموذجا يُحتذى فهو وإن كان يستوحي الله فيما يفعل إلا أنه كان إنسانا مثاليا بمعنى الكلمة ، فهو يعبد الله وفي الوقت نفسه يجاهد في الحياة ويشارك الناس دنياهم ويتزوج كما يتزوّجون . وكان تفهّمها لروح الإسلام هي التي أثارتها ضد الاتجاه الأوربي التبشيري الذي يرمي إلى تنصير المسلمين ، وقد عدّت ذلك السلوك سخفا بل وخطأ جسيما ، إذ هي ترى أن العقيدة الإسلامية بسيطة ومنطقية لا يقوم عليها كهنة وهو هدف مقصود بلا جدال . كما وجدت في العبادات حفزا للنشاط الإنساني وقضاء على



لوحة (٢٠٧)
النقش المعيب الذي حفره الأمير بوكلر موسكاو مسجلًا اسمه مقرونًا بوسام الصليب الحديدي على عمود بمعبد رمسيس الثاني الجنائزي بطيبة. وعندما شاهدت لوسي نقشًا آخر لنفس الأمير بمعبد أبي سمبل كتبت قائلة في إحدى رسائلها: «كم وددتُ لو أن أحد صفعه نظير إنتهاكه حرمة المعبد».



لوحة (٢٠٨)
«بيت فرنسا» الذي كانت تقيم فيه لوسي دف جوردون. وهو البيت الأبيض المربع على يسار السارية. تصوير بياتو.

خمول الكسالى . وأشادت بما في الدين من فرض للاغتسال والوضوء ، وعدّت الصلاة رياضة مثلى .

ولاشك أن السيدة لوسي داف جوردون كانت شديدة الاهتمام بالمسائل العقائدية ، وأنها لم تكن بالقارئة العجلة ، فقد ألقت نظرة دقيقة فاحصة على نصوص التوراة ، وأدركت ما ينطوي عليه سفر اللاويين وسفر التثنية من ظلال وثنية ، وهو الأمر الذي لم تجد له أثرا في القرآن الكريم . وإذا كانت قد اتجهت إلى وصف قدماء اليهود بالشعب القذر الذي اضطر أنبياؤه إلى ملاحقته بقواعد التحليل والتحريم ، فقد حرصت على ألا تفصح عن هذا الاتجاه إلا إلى زوجها في رسالة ناشدته فيها ألا يذيع ما بها من آراء حتى لا يحرقوها كما أحرقوا غيرها ، وإلا لم تجد ملاذا من ذلك . . . . إلا أن تعتنق الإسلام .



روائية شهيرة يجتذبها
علم الآثار المصرية

أميليا إدواردز

١٨٣١ - ١٨٩٢



وهذه روائية شهيرة ألفت أكثر من عشر روايات أذاعت صيتها بالإضافة إلى كتابين عن الشعراء القدامى والمحدثين، لم تكد تزور مصر عام ١٨٧٣ ـ ١٨٧٤ حتى وقعت في أسر علم المصريات فعكفت على دراسته، بل لقد أجرت عدة حفائر كما بذلت جهودا جبارة لجمع دعم مالي للإنفاق على الحفائر في مصر خلال عام ١٨٨٢؛ وحاضرت عن مصر في الولايات المتحدة، ونشرت محاضراتها عن «الفراعنة والفلاحين والمكتشفين» عام ١٨٩١. وقد وهبت مكتبتها الأركيولوجية إلى «يونيفرستي كولدج» بلندن كما أوصت بجزء من ثروتها لإنشاء كرسي لعلم المصريات بها. على أن أهم ما تركته لنا في مجال موضوعنا هو كتابها «ألف ميل صعوداً في النيل»(١١٨)، وهو عمل ضخم في مجلدين أعدّه من بين أجمل المؤلفات التي طالعتها عن وصف مصر بأقلام رحّالة القرن التاسع عشر. وإذا كنت لا أفتأ أسترجعه فما ذلك إلا لأرشف من عذوبة أسلوب الكاتبة الشاعري الغنائي الذي لا تعوزه في الوقت نفسه دقة العالم، فضلا عن المداعبات الساخرة خفيفة الظل غير الجارحة التي تتخلل سطوره بين الفينة والفينة. وقد تناولت في كتابها القاهرة بفنادقها وأسواقها وأهراماتها ومساجدها وبواباتها وموكب المحمل، ثم انتقلت إلى الرحلة عبر النيل لزيارة جميع المعالم الأثرية بدءا بالبدرشين وسقارة ومنف ومروراً بالمنيا وأسيوط ودندرة وطيبة والأقصر وأسوان وفيله والنوبة وأبي سمبل حيث شاركت في إزاحة الرمال عن مقصورة منحوتة في الصخر. وقد حرصت خلال عرضها لما كان يصادفها من عادات الشعب وآثاره على الصدق والدقة دون إقحام مشاعرها مسبغة على وصفها أسلوبها الروائي الجذّاب وإن تردّت مع ذلك في بعض الأخطاء الهينة. ولست هنا بطبيعة الحال بصدد نقل هذه الأوصاف الأركيولوجية وسأكتفي بانتقاء بعض الفقرات الجذابة التي تعكس أسلوب الكاتبة وروحها.

(١١٨) Amelia Edwards: A Thousand Miles Up the Nile. Leipzig. B. Tauchnitz. 1878

استهلّت المؤلفة كتابها بالإشارة إلى الانطباع الأول لجان جاك أمبير عن مصر المعاصرة: «بأن نزهة الوافدين إليها تنحصر في التجول على ظهور الحمير والإبحار على المركب والجوس خلال الأطلال»، ولكنها تضيف إلى ذلك أنه إذا تزوّد المرء بسرج إنجليزي وأقام داخل «ذهبية» على النيل باتت نزهته أشدّ بهجة، كما أنه إذا درس تاريخ مصر غدت رحلته أوفى إمتاعا. غير أنها تكشف عن أن المؤلفات المنشورة عن هذا الموضوع غير متجانسة برغم وفرتها، كما تكشف سرّ ذلك في أن علماء الآثار المصرية المنكبين على دراساتهم هم عادة قليلو التنقل والترحال، على

حين يفتقر الرحّالة برغم دقة ملاحظاتهم إلى الدراية بحقيقة المواقع التي يصفونها وتاريخها . ولهذا رأت أن تعدّ كتابا عن النيل يفي بهذين الشرطين . وميزة كتابها أنه حوى الأوصاف التي سجّلتها في نفس مواقعها ، كما أن كل عجالة تخطيطية ظهرت في الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد رسمتها أيضا في الموقع حرصا على الدقة والأمانة .

وقد عادت من رحلتها إلى مصر بانطباع بأن مصر وأهلها لم يتغيروا كثيرا عما كانوا عليه قديما : «فحياة الفلاح العصري وتكوينه الجسماني لا يختلفان عما كانا عليه في العصور القديمة : فها هو ذا الفلاح المنقوش في التصاوير الجدارية بالمقابر يبدو بنفس الأكتاف العريضة والأطراف القوية رغم نحولها والشفاه المكتنزة والبشرة السمراء . وها هو ذا الفلاح المعاصر يرتدي نفس المئزر ويستخدم نفس الشادوف ونفس المحراث ، ويطهو طعامه بنفس الأسلوب ويتناوله بأصابعه من نفس الصحن الذي كان يستخدمه أسلافه منذ ستة آلاف عام . كذلك لاحظت بقاء التقاليد الاجتماعية لعلية القوم في الأقاليم ، فالماء يُصبّ على الأيدي قبل تناول العشاء من نفس الأبريق ليستقر في نفس الطست الذي نشاهده مرسوما في مشاهد الولائم بطيبة . وإذا كانت زهرة اللوتس قد اختفت فمازال العرف يقضي بتقديم باقة زهور إلى الضيف قبل أن يتخذ مكانه إلى مائدة الطعام ، كما لاتزال عادة التصدّق برأس الخروف المذبوح قبل المأدبة إلى الفقراء سارية ، وما يزال الموسيقيون يتخذون مجلسهم في الطرف الأدنى من القاعة ، والمغنون يصفّقون بأيديهم في مصاحبة غنائهم . وما تزال أواني الماء هي نفس الأواني الفخارية التي تُصنع في نفس المدينة على عهد خوفو وخفرع ، وتُدسّ في فوهاتها نفس أوراق الشجر والزهور كسابق العهد .

وتشهد أميليا إدواردز : « أن طبق الخيار المحشو باللحم المفروم الذي كان شائعا في الأيام الخوالي مازال شهيّا في عام ١٨٧٤ . كما لايزال الصبية في بلاد النوبة يتحلّون بخُصلة جانبية من الشعر على نسق رمسيس صبيّا [أغلب ظني أنها تقصد على نسق صورة الإله حورس الطفل] ، كما تلفّ الصبايا حول خصورهن نفس الزنّار الذي كانت تتمنطق به أميرات عهد تحتمس الأول . ولا يسير الشيخ إلا قابضا على عصاه على غرار تمثال شيخ البلد تجسيدًا لما يتحلّى به من قوة ، وتضفر الفتاة النوبية شعرها في العديد من الجدائل المتدلّية ، وتتخذ المراكب النيلية المخصّصة لنزهة المدير أو المحافظ وكذلك الذهبيات التي يستأجرها الرحّالة الأوربيون نفس شكل السفن الشراعية ذات المجاذيف المصوّرة على جدران مقابر وادي الملوك» .

على أنها تنصح السائح الذي يود الاستمتاع بانطباع أوليّ سحري لا يُنسى عن الحياة الشرقية خارج الدور بأن يبدأ جولته في أحد الأسواق الوطنية دون أن يبتاع أو يرسم أو يجمع المعلومات ، إذ يكفيه أن يتأمل المشهد تلو المشهد بما ينطوي عليه كل منهما من أضواء وظلال وألوان وأزياء وعناصر معمارية . فكل واجهة حانوت وكل ركن في الطريق وكل مجموعة من الأهالي المعممّين تشكّل لوحة متناسقة ، مثل التركي الذي يتخذ مجلسه إلى مائدة بيع العطائر في مدخل منحوت لبوابة أندلسية الطراز ؛ والمكاري في رفقة الأتان ذات السرج المزركش بألوان تطفر منها البهجة في انتظار الزبائن ، والشحاذ الغارق في سباته فوق درج المسجد ، والمرأة المحجّبة تملأ جرّتها من السبيل العام . كل هؤلاء يبدون جميعا في عين السائح وكأنهم قد احتلوا أماكنهم خصيصا كي يصوّرهم . وتكتظ طرقات المدينة بالناس من كل حدب وصوب يتدفّقون وينحسرون بلا انقطاع ،

لا يكفّون عن الجلبة ، ولا يستقرّون كاللوح المتعدّد الألوان ، منهم الشرقيون ومنهم الأوربيون ، سائرين أو ممتطين الخيل أو راكبين العربات . وهنا التراجمة الشوام بسراويلهم المنتفخة الفضفاضة وستراتهم المطرّزة ، وهناك الفلاحون المصريون الحفاة في حلل زرقاء مهلهلة ولبدات من الجوخ . وهنا اليونانيون الذين يثيرون الضحك بجلاّباتهم البيضاء المنشّاة وكأنهم أعمدة أسطوانية تتحرك على أقدام . وثمة فريق من العجم بقلنسواتهم العالية القاتمة النسيج كتيجان الأساقفة ، وآخر من البدو داكني البشرة في أرديتهم المتهدّلة العاجية اللون تتخللها خطوط بنّية عريضة . وهناك الإنجليز بقبعاتهم الخُوص وبنطلوناتهم القصيرة الواسعة المزمومة عند الركبة تتدلّى سيقانهم الطويلة حول الحمير التي تكاد لا يظهر لها أثر تحتهم ، ونساء مصريات من الطبقة الدنيا محجّبات ببراقع سوداء لا يبدو منها غير عيونهن مكتسيات بحبرات قطنية ذات خطوط زرقاء وسوداء ، ودراويش في سترات مرقّعة تنسدل شعورهم المجدولة من تحت طراطيرهم العجيبة ، والأحباش بلون بشرتهم الأزرق الداكن وسيقانهم الهزيلة المقوّسة وكأنها قضبان سياج أبنوسية نحيلة ، والقسس الأرمن في عباءاتهم السوداء الطويلة وقلنسواتهم العالية المربّعة على غرار قلنسوة بورشيا بطلة مسرحية شكسبير الخالدة « تاجر البندقية » وقد تسربلت بزيّ رجال القانون ، والأطياف الجليلة لعرب الجزائر الذين يكسوهم بُرْنُس أبيض من قمة رؤوسهم إلى أخمص أقدامهم ، وفرسان الإنكشارية بسيوفهم المصلصلة وستراتهم المقصّبة ، والباعة والمتسوّلون والجنود والنوتية والعمال كلٌّ في زيّه المتنوّع ، وكلّ بلون بشرة مختلف يتراوح بين الأبيض والأسود وبين الأسمر المائل للصفرة والنحاسي وبين البرونزي القاتم والأسود المشوب بالزرقة .

وكان أشدّ ما لفت نظرها تلك الأسواق التي تحتل فيها كل سلعة منطقة قائمة بذاتها حيث تجتاز بوابة حجرية قديمة أو تدور مع زقاق ضيق لتجد نفسها وسط مستعمرة صانعي السروج المنكفئين على سروجهم يخيطون ويدقون . ولا تكاد تخطو بضع خطوات حتى ترى بين واجهات الحوانيت أطقم رؤوس الخيل المزينة بالشرابات والسروج المحدّبة من مختلف الأنواع والألوان معلّقة : فهنا سروج خيول السيدات وهناك سروج خيول كبار رجال الدولة ، وسروج الحمير والسروج الحربية والسروج المغشّاة بالجلد الأحمر تفترشها أغطية من المخمل القرمزي والبنفسجي أو القماش الأحمر الداكن أو الأرجواني ، والسروج المطرزة بالقصب والفضة والمزوّقة بأزرار نحاسية أو المزركشة بالشرائط .

ولا تكاد تستدير نحو زقاق آخر حتى تقع على سوق الأحذية فتجد نفسها سائرة وسط طرق تكتظ بالمراكيب المغربية الحمراء المصنوعة في مصر والصفراء المصنوعة في تونس ، والنعال المختلفة أنواعها ، منها ذو الطرف المدبّب والمدبّب الملتوي والمفلطح . وإلى جوار الأحذية السميكة الكعوب أحذية خفيفة صفراء بلا كعوب ، وأحذية الأطفال المزينة بالشرائط ، والأحذية البنّية المغربية المخصّصة لسوّاس الخيل ، والأحذية المخملية والمطرزة بالقصب والخرز واللآلئ لنساء الحريم الموسرات . هذه الأحذية جميعا معروضة للبيع بأسعار تتراوح بين خمسة شلنات وخمسة جنيهات .

ثم يمتد أمامها سوق السجاد وكأنه بغير حدود لأنه يضم شبكة من الأزقّة الضيقة إلى يمين الموسكي . وتزخر الدور في هذه الأزقة بالمشربيات القديمة والأبواب العربية . . وثمة ميدان صغير

افترشته الأبسطة العجمية والشامية وسجاجيد الصلاة التركية وأخراج [جمع خُرج] السروج الدمشقية، بينا يستلقي الباعة وسط سلعهم يدخّنون أراجيلهم . وفي ركن من الميدان «نادل» مقهى عجوز يذرع المكان جيئة وذهابا وهو يؤدي مهنته المتواضعة وقد نصب موقده الصغير وصفّ رفوفه إلى جوار مدخل أحد الخانات المتهدمة التي تكتسي جدرانها بزخارف الأرابيسك المحفورة على الحجر . وتُبهرنا سجاجيد تونس المخطّطة وأبسطة الجزائر ذات اللونين الرمادي والأزرق أو الرمادي والأحمر ، وأبسطة أزمير خشنة الوبر ، وسجاد تركيا ذو الألوان الزرقاء والخضراء والحمراء الرقيقة ، هذا فضلا عن نماذج السجاد الفارسي الشهير المتناغم الزخارف . وتُتابع أميليا خطواتها دون كلل عبر الطرق التي لا يتطرق إليها إلا بصيص من ضوء النهار بينما تتألق بالألوان الزاهية للمعروضات، وتكتظ بالمارة والعابرين الذين يوحون إلى المشاهد الأوربي بالممثلين المشتركين في مسرحيات عيد الميلاد المقتبسة عن قصص ألف ليلة وليلة .

ولا نرى سلعا معروضة في سوق الصاغة الذي تضيق أزقّته عن غيرها حتى لا تكاد تتسع لشخصين يمرّان جنبا إلى جنب في نفس الوقت، كما تَضُمُر محاله وكأن كلا منها صوان، فلا يتجاوز عرضه مترا . وقد أعدّ كل صوان منها بصفوف من الأدراج الصغيرة والكوى التي تُختزن فيها الحلي . وتنتصب أمام الحانوت مصطبة حجرية مغطاة بالحصير تُستخدم مقعدا ومنضدة في آن معا، فيجلس المشتري على طرفها على حين يتربّع التاجر القرفصاء في الداخل، وبذلك يستطيع استخراج الدُّرج وراء الدرج دون حاجة إلى النهوض . وتشمل الحليّ المصنوعة في القاهرة العقود وأقراط الأذن والأساور والخلاخيل والقلائد التي تتدلّى منها النقود أو الحنيات الهلالية والتمائم المشغولة بتقنة التفريغ أو الكبس والطَّرْق، ومع أن الصياغة قد تكون أحيانا فجّة إلا أنها تنطوي على تصميمات عريقة متوارثة . وتشيد الكاتبة بلطف التجار وكياستهم وحلمهم وصبرهم الذي لا نهاية له، فقد يحدث أن يقلّب أحدهم ما يحتويه الحانوت من بضاعة ويفحص كل معروضاته ويغادره دون أن يشتري شيئا مرة ومرات ، ومع ذلك يقابل دائما بالترحاب ويُشيّع بالبسمات .

ولا تفوتها الأسواق المتخصّصة بالقاهرة مثل سوق الحلوى وسوق الخردوات وسوق الدخان وسوق السلاح وسوق النحاسين وسوق المغاربة حيث تباع البرانس والقلنسوات الفاسية ، بل والأسواق الرائجة لبيع البضائع الإنجليزية والفرنسية التي تُصنع خصيصا للشرق كنسيج الموسلين الفج المطبوعة عليه أشكال جان سوداء صغيرة تثب فوق أرضية صفراء يُعدّ خصيصا لثياب الأطفال في مصر .

ولم تكن أسواق القاهرة وحدها هي التي أثارتها فحسب فقد اجتذبها عدد من المساجد والبوابات الإسلامية العريقة والكنائس القبطية القديمة وأضرحة الخلفاء وآثار هليوبوليس والأهرام وأبوالهول . وقد كان عليها أن تقصد إلى مرفأ بولاق كي تستأجر الذهبيّة التي ستقطع بها رحلتها عبر النيل . والذهبيّات كما وصفتها سفن مشيدة كلها لوفق تصميم واحد لايختلف ، على العكس من الدور، فهي تتشابه إحداها مع الأخرى كما يتشابه المحار ، ولا تختلف أي منها إلا من حيث حجمها أو من حيث نظافتها أو قذارتها . كذلك تغيّر الذهبيات أماكن رسوّها على العكس من الدور ، فقد ترسو الذهبية اليوم على الضفة الشرقية ثم ترسو في الغد على الضفة الغربية أو تختفي وسط العشرات من زميلاتها على مبعدة ميل من موقعها بالأمس . وتضيق الذهبيات

الصغيرة عادة براكبيها، ولا توفر لهم الراحة أو الأمان لاسيما حين تهب الريح الشديدة . أما الذهبيات متوسطة الحجم [التي عادة ما تستخدم أثناء الصيف في نقل البضائع] فتفتقر في أغلب الأحيان إلى النظافة ، بينما تضم الذهبيات الكبيرة التي يصل طولها إلى ثلاثين مترا من ثمانية إلى عشرة كبائن فضلا عن قاعة طعام تضم بيانو وغرفة جلوس ، وهي عادة باهظة الإيجار .

وقد كانت النظرة الأولى التي ألقتها إلى الأهرام هي تلك النظرة التي يلقيها الرحّالة عادة عليها من نافذة القطار القادم من الإسكندرية والتي لا تترك في النفس انطباعا مؤثرا . ولكنها لا تكاد تجتاز الصحراء المتاخمة للقاهرة صاعدة المنحدر لتصل إلى الهضبة الصخرية التي تستقر فوقها الأهرام حتى يتراءى لها الهرم الأكبر بكتلته الضخمة الرهيبة وجلاله المهيب محوّما فوق الرؤوس فتحسّ : « برهبة فجائية تملك عليها مشاعرها إذ يوصد الهرم صفحة السماء والأفق، وكما يحول دون رؤية بقية الأهرام يحول دون الإحساس بغير مشاعر الرهبة والإعجاب» . وتضيف قائلة : «ويفاجئنا الهرم الأكبر بأنه على غير الصورة التي عرفناها عنه منذ علّمونا في الصبّا أن الكتل الخارجية التي كانت تكسوه قد نُزعت عنه منذ خمسمائة عام لتشييد المساجد والقصور [وهذه مقولة ظالمة لم تحدث ، وكل ما في الأمر أن سقطت بعض الأحجار بفعل الزمن فاستخدمت في بعض العصور] . ولقد باغتنا هذا التدرج الصخري العملاق بروعته ، ولم يبد الهرم وكأنه أثر عدا عليه الدهر بل وكأنه بناء شامخ انصرف عنه العاملون فيه ليأخذوا قسطا من الراحة ثم يعودوا لمواصلة العمل في صباح اليوم التالي ، كما كان لون الهرم هو الآخر مفاجأة مذهلة ، فقليل هم الأوربيون الذين يعرفون اللون الأصفر المغبرّ الذي يغشّي الحجر الجيري المصري بعد تعرّضه لوهج السماء المصرية على مدى الزمن ، وإذا بهذه الأهرام تبدو تحت أضواء معيّنة وكأنها أكوام هائلة من سبائك الذهب» .

وقد استطاعت بمساعدة الأدلاّء الأعراب تسلّق الهرم الأكبر . ولم تكن هذه بالمهمة اليسيرة لولا عون أولئك المواطنين البالغي الرقة الذين يحفزون همّتها هي ورفقائها لانتزاعهم من صخرة إلى أخرى بترديد عبارات مشجّعة بمختلف اللغات الأوربية . فكان منهم من يقول بالإيطالية «صبراً يا سنيوره» ، وبالفرنسية «تقدّمي رويدا رويدا» ؛ وبالإنجليزية «كل شيء على مايرام . لقد قطعنا نصف الطريق » أو «بقيت ست درجات» ، وبالألمانية « لم يبق إلا نصف الطريق يا فراولين» ، وحين استمعت إلى أحدهم يقول لها بالإيطالية « ها هي ذي القمة . من يتقدم بحرص يتقدم بعيداً » التفتت إليه قائلة : « كان يجدر بك لو أضفت النصف الآخر من هذه الحكمة الإيطالية أيها الصديق، وهو أن من يندفع بلا تبصّر ينطلق إلى حتفه» ، فإذا بالبهجة تغمر الأدلاّء بهذه الحكمة التي لم يكونوا قد استمعوا إليها من قبل ، وإذا بهم يردّدونها وقد وعتها ذاكرتهم اليقظة فأثاروا دهشتها . وحين اقترحت أن ينحتوا درجا يسهل على النساء تسلّقه إذا بها تستمع إلى إجابة تتبين فيها صراحة هؤلاء القوم وسرعة بديهتهم إذ كشفوا لها عن حمق ذلك ، فلو أنهم صنعوا درجا آمنا لأمكن للسائحات تسلّقه وحدهن دون عون من دليل وهو ما يفقدهم مورد رزقهم . وحينما بلغوا قمة الهرم أدهشها الأدلاء حين عرضوا عليها أن ينشدوا أغنية «يانكي دودل» الشعبية الأمريكية ، ولكن ما كادوا يكتشفون أن مجموعة السائحين هي مجموعة إنجليزية حتى انطلقوا في ترديد نشيد «حفظ الله الملكة» .

وقد كان من المنطقي أن تعرج في اليوم التالي بعد زيارة الهرم على مسجد السلطان حسن وهو أحد العمائر الإسلامية والتاريخية العظمى، استخدمت في تشييده أحجار من الكسوة الخارجية للهرم الأكبر [كما تزعم]. وتجد الكاتبة أن هذا المسجد الذي بناه الناصر حسن هو أجمل مساجد القاهرة بل لعله أجمل مساجد الإسلام على الإطلاق، ولا ترجع عظمته إلى ضخامة حجمه أو إلى روعة ما استخدم في تشييده من رخام، فحجمه لا يصل إلى حجم المسجد الأموي بدمشق، كما لا يبلغ رخامه مستوى رخام مسجد أيا صوفيا في إستنبول: غير أن هذا المسجد بتصميمه ومقاييسه ورشاقته المهيبة العصيّة على الوصف يتجاوز سائر المباني وجميع المساجد. ولقد تنبأت الكاتبة له أن سيغدو في القريب العاجل أحد الأطلال البديعة، غير أن القدر ما لبث أن كشف عن خيبة نبؤتها، مع أنها شهدت بداية الاهتمام بالمحافظة على هذا المسجد وإزالة بعض البيوت المحيطة به حتى أصبح الطريق المغطى إلى المسجد يجتاز ساحة مكشوفة كان الإعداد يجري لتحويلها إلى ميدان عام. وقد كانت تشهد كل يوم مئة من العمال يحمّلون الجمال بالأنقاض في كسل وتراخ دعاها إلى تقدير أنهم إذا ظلّوا مثابرين على عملهم وظل وزير الأشغال يدفع أجورهم بانتظام فلن ينتهوا من تمهيد الأرض قبل ثماني سنوات أو عشرة. وقد لاحظت بعد أن جهدت في صعود درجات المسجد المحتشدة بالمتسكعين المسترخين في بلادة وهم يشدّون أنفاس الطبّاق شرخا طويلا في سبيله إلى الاتساع يكاد يحتل واجهة المبنى كلها بالقرب من المئذنة، وبدا لها مثل الشروخ التي تحدثها هزّات الزلازل، وهالها ألا تكون الحكومة قد شرعت في رأب هذا الصدع حتى همس لها بعض الخبثاء بأن القاهرة على غرار إستنبول تنبثق فيها المباني الجديدة بسرعة فائقة بينما تعاني المباني القديمة مهما بلغ جلالها من إهمال يعرّضها للاندثار ولا يترك منها غير كومة من الأنقاض. وذلك هو ما قادها إلى التفكير فيما سيؤول إليه هذا المبنى العظيم بعد مائة عام لو هوت قبته ومنارته[١١٩] وبات المسجد البديع أطلالا كئيبة وأخذت تتساءل: «ترى هل سيخطر على بال علماء المستقبل أن يفحصوا الأحجار التي شُيِّد بها المسجد، وإذا فعلوا فهل سيكون بوسعهم أن يستخرجوا من نقوشها الهيروغليفية تلك الأساطير المفقودة التي كانت تغطي سطح الهرم الأكبر؟ فلا شك أن بناة هذا المسجد لم يضيّعوا وقتهم وجهودهم في محو تلك الكتابات القديمة التي لم يكن هناك على سطح الأرض من يدرك كنهها بعد، مكتفين بأن يطمروا السطح المنقوش للحجر الذي تكمن فيه صفحات نفيسة من تاريخ الأسر الحاكمة المصرية قبل خوفو وخفرع. وقد شهدت اجتلاب كتل الأحجار التي تقام بها المباني الجديدة في القاهرة - سواء قصور الخديوي أو المباني العامة أو الفيلات العصرية الأنيقة أو المقاهي - من طرة، التي اقتطعت منها أحجار الأهرام منذ أكثر من ستة آلاف عام حيث شاهدت ألواحا ذات كتابات هيروغليفية وكهوفا اكتست جدرانها بالنقوش وسط المحاجر القديمة.

وتشير الكاتبة إلى متحف بولاق للآثار بحماس شديد، وتذكر أن الفضل فيما يضمّه من تحف أثرية يعود إلى بُعد نظر الخديوي إسماعيل وإخلاص ماريت باشا. فباستثناء محمد علي الذي سمح بالكشف عن معبد دندرة لم يسبق أن اهتم أحد الولاة بالأركيولوجية المصرية. ولقد كان بوسع كل من يتوق إلى حيازة تلك الأنقاض التي تعترض التربة المصرية أو تختفي تحت رمال الصحراء أن يلتقطها على هواه. ولم يكن هناك ما هو أيسر من الحصول على تصريح بالحفر لاقتناء «الأنتيكة». وتعترف الكاتبة قائلة بأن هذا هو سبب ثراء متاحف الغرب بالآثار المصرية

(١١٩) وقع زلزال ١٢ أكتوبر ١٩٩٢ بعد مائة عام من وفاة الكاتبة ومايزال المسجد قائما دون أن تنال منه الهزة الأرضية.

وسبب وجود العديد من المجموعات الخاصة المتناثرة في أنحاء أوربا . على أن إسماعيل باشا قد وضع نهاية لهذا النهب العالمي وبدأت مصر بذلك تشكّل مجموعتها الخاصة بعد أن «اكتشف الخديوي بثاقب فكره في شخص السيد ماريت المسؤول المساعد عن الآثار الشرقية في متحف اللوفر أفضل مدير للمحافظة على الآثار القومية».

وإذا كانت الكاتبة قد نعمت بفرصة أوسع مما نعم به غيرها في النفاذ إلى أعماق الحريم المصري وتأمله عن كثب ، فقد خرجت منه بانطباع مشوب بالأسى والشجن . فلقد تبيّن لها أن ما يشغل نساء القاهرة طوال نهارهن لا يتجاوز الاهتمام بأشغال التطريز ، وببعض الآلات الموسيقية المصنوعة في جنيف ، والنرجيلات والسجائر والحلوى والجواهر والحليّ وتبادل القيل والقال . وتحرص أميليا على أن تؤكد أنها لا تقصد نساء الأمراء والحكام والباشوات اللاتي يملأن مقاصير دار الأوبرا ليلا بل نساء الطبقة الوسطى العليا المحرومات من أية رياضة ذهنية أو بدنية ، وتذهب إلى أن الزمن ثقيل عليهن وأنهن لا يحفلن بما يدور حولهن كما تقبع على وجوههن على الدوام دلائل الملل .

وتثبت المؤلفة ما يتناقله الرحّالة من شائعات تتهم الأقباط بالتجهّم المستمر والتعصب ضد المسيحيين الأجانب ، ولكنها تنفي رؤيتها لشيء من ذلك ، وتعترف بأنها وزملاء رحلتها سعدوا بالكثير من آيات المودّة التي أحاطهم بها من التقوا بهم من الأقباط . وتنصح كل زائر لمصر ألا يفوته حضور قداس في كنيسة قبطية : «فهي المكان الوحيد الآن الذي يمكن أن تطرق أذنيه فيه آخر ما تداولته ألسن ذلك الجنس العريق الذي جعلتنا الصور الجدارية على ألفة بنشاطه ومتعه . ونحن نعلم أن ثمة تغييرا كبيرا طرأ على اللغة التي كان يتحدث بها رمسيس الأكبر والتي كتب بها بنتاؤر[١٢٠] ، كما نعلم أن اللغة القبطية المعاصرة تحمل بعض الشبه بلغة المصريين على عهد الفراعنة على نحو ما تحمل إنجليزية القرن التاسع عشر شبها بإنجليزية القرن الرابع عشر . ومع ذلك فهي في جوهرها لسان مصر القديمة . وإنه لشيء مبهر حقا أن تسمع آخر الأصداء المتخلّفة عن تلك اللغة على ألسنة السلالة غير المشكوك فيها لقدماء المصريين . ومن المحتمل أن تحلّ اللغة العربية محل اللغة القبطية في قداس الكنائس بعد حوالي خمسين عاما ، ومن ثم سنفتقد تقاليد نطقها [يجري القداس الآن وبعد مائة عام من وفاة الكاتبة باللغة العربية طواعية واختيارا مع جزء بسيط يتردد باللغة القبطية] . ويقال إن الأقباط يتحولون بسرعة إلى الإسلام ولعله عندما يحين مرور ألفي عام على مولد المسيح لن يكون ثمة أثر للقبط أو الأقباط في مصر»[١٢١] .

وقامت المؤلفة بوصف « بيت فرنسا » بالأقصر ، وقد شيّد من قوالب الطين المحروق وشُدّ عليه سقف من جذوع النخيل ، وقد أسند جانب منه إلى الجدار الجنوبي لمعبد الأقصر وأقيمت وجهته مطلّة على واجهة المعبد . ورأت أن هذا البيت قد دخل التاريخ منذ عام ١٨٢٩ حين أقام فيه شمبوليون وروسيلليني وعملا معا خلال وجودهما بطيبة ، وكانا يجتمعان بالليل لتبادل ثمار جهودهما التي أنجزاها بالنهار . وعلى حين كان شمبوليون يعكف على نسخ ما قد يعينه على تحقيق قواعد اللغة المصرية ، كان روسيلليني ينكبّ على الكلمات الجديدة التي يثري بها قاموسه . وفي هذا البيت أيضا أقام ضباط البحرية الذين أوفدتهم الحكومة الفرنسية عام ١٨٣١ لنقل المسلة التي تنتصب الآن في ميدان الكونكورد بباريس ، كما قضت به ليدي داف جوردون مواسم الشتاء

(١٢٠) بنتاؤر : أديب شاعر مصري من القرن ١٣ ق . م ، سجّل ملحمة معركة قادش لرمسيس الثاني .

(١٢١) يبلغ تعداد الأخوة الأقباط في مصر وقت كتابة هذه السطور في نهاية عام ١٩٩٧ وبعد مرور ألفي عام على مولد المسيح مايربو على سبعة ملايين نسمة وفقا لآخر إحصاء رسمي .

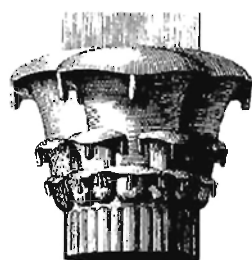
الأخيرة من حياتها لتكتب رسائلها الممتعة التي أدخلت بها البهجة على الجميع . غير أن الكاتبة لم تستطع الوصول إلى الغرف التي كانت تحتلها ليدي داف جوردون والشرفة التي كانت تأنس إليها نظرا لتداعي الدرج المؤدي إليها ، وإن بقيت أريكتها وبساطها ومقعدها القابل للطيّ في أماكنها ، كما بقيت الجدران تكتسي ببعض الصور الرخيصة المطبوعة بطريقة الحفر وبحامليْ مصابيح من الصفيح ، وقد خمدت الحياة في البيت تماما . وحين سألت الكاتبة القنصل عما كانت عليه حال البيت أيام كانت تقيم فيه ليدي جوردون حدثها عن منضدة ومكتبة كانت تستخدمهما . وأحست أميليا في البداية بكآبة المكان إلى أن بلغت النافذة المطلة على النيل وعلى السهل الغربي لطيبة فإذا بهذه النافذة تكسو الغرفة بالنضارة وتحيل فقرها بهاء حتى تمنت لو حالفها الحظ لتقضي أكثر من موسم شتاء في هذا البيت مهما خلا من وسائل الراحة طالما انبسط أمامها هذا المنظر الزاخر بجمال أضوائه وألوانه وانفساحه وبأريج تاريخه العريق وبغموضه الساحر . ومع أنها تعترف بأن هذا البيت يشوّه منظر المعبد وأنه في سبيله العاجل إلى الانهيار فإنها ترى أن أحدا لا يجرؤ على أن يتمنّى له الزوال . كما تذهب إلى أن أهالي الأقصر لا يكادون يذكرون من سكن هذا البيت أو غيره من العلماء من أمثال شمبوليون أو روسيلليني أو ويلكنسون ، غير أنه لا يكاد يوجد واحد منهم إلا ويحتفظ بذكرى ليدي داف جوردون في أعماق قلبه ولا يُذكر اسمها إلا مصحوبا بإحساس من الحسرة ومقرونا بفيض من الدعوات .

وتستشعر الكاتبة روعة اليقظة في الصباح حين تفتح عينها ويقع نظرها قبل أن ترفع رأسها عن الوسادة على ذلك الصف من الوجوه العملاقة التي تملأ الأفق على مدخل معبد أبي سمبل ، والتي تبدت لها الليلة السابقة على ضوء القمر ذات قدرات خارقة ، وإذا بها في ضوء الفجر الجليل الشاحب تكتسي عيونها بنظرة محملقة تجمّد أطراف مَنْ يرنو إليها وتبثّ الإحساس بالهول في نفس مشاهدها . وما إن تدفأ السماء بضوء الشمس حتى تتشح الوجوه الجليلة بنضارة يخيل للمرء معها أن الدم يتدفّق فيها ويزيدها وهجا وتوردا . وتبدو وكأنها تبتسم وسط هالة الجلال الذي يحوطها ، وإذا بوميض يلتمع التماع الخاطر في ذهن المرء ترسله الشمس البازغة هنيهة ثم ما يلبث أن يختفي ، ويتبدّى الجبل والنهر والسماء في ضوء النهار المضطرد ، كما تتجلّى التماثيل وقد غدت مجرد كتل من الأحجار الساكنة تحت أشعة الشمس . وقد ظلت الكاتبة طوال إقامتها على الشاطئ المنحدر حريصة على أن تستيقظ كل صباح مع الفجر كي تشهد هذه المعجزة المتكررة ، حيث مكثت تتأمل أولئك التوائم الأربعة المهيبة وهي تنتقل من الموات إلى الحياة ، ومن الحياة إلى الحجر المنحوت ، حتى لقد ساورها الوهم أنها ستستيقظ ذات يوم لترى هذا السحر وقد توقّف وإذا بهؤلاء العمالقة ينهضون من أماكنهم وينطقون . وترى الكاتبة أنه من الصعوبة بمكان التطلع إلى هذه التماثيل على الرغم من ضخامتها ، ذلك أن المشاهد إذا وقف بين الصخرة والنهر يكون شديد القرب ، وإذا تطلع إليها من الجزيرة المقابلة لها فإنه يكون شديد البعد ، على حين لا يوفر النظر إليها من المنحدر الرملي غير نظرة جانبية . ولهذا السبب فإن الكثيرين من الرحالة لا يلمحون غير التشوّهات في أجمل الوجوه التي أبدعها الفن المصري القديم . وتذهب الكاتبة إلى أن رأس أوجسطس الشهير المحفوظ بروما لم يُنحت نحتا أسمى من هذه التماثيل ، فهي بورتريهات بمعنى الكلمة ، وهي أربع بورتريهات مكررة لنفس الشخص الذي هو رمسيس الأكبر . كما تضيف : «أنه إذا كان رمسيس الأكبر يشبه بورتريهاته مثلما تشبه بورتريهاته بعضها البعض فلابد وأنه كان

أوسم الرجال قاطبة ، لا رجال عصره فحسب بل على مدى الزمن . وحيثما نلتقي به سواء في تمثاله المتهاوي في منف أو في جذعه من الصخر الأسواني المحفوظ بالمتحف البريطاني أو في النقوش البارزة العديدة في طيبة وأبيدوس والقرنه وبيت الوالي فإن ملامحه دائما هي ذاتها بالرغم من أنها تحمل أحيانا علامات الصبا وأحيانا أخرى سمات النضوج ، فالوجه بيضاوي والعينان واسعتان بارزتان ينسدل عليهما جفنان ثقيلان ، والأنف معقوف قليلا غير أن طرفه مفلطح بعض الشيء وفتحتا الأنف عريضتان تنمّان عن شدة الحساسية والشفة السفلى نابتة والذقن قصيرة مربعة» .

ولعل أشد ما أثار عجب أميليا إدواردز من عادات النوبة ما يجده أهلها من متعة في زيت الخروع شُربًا ورائحة ، فهم يستخدمونه في إعداد طعامهم استخدام الأوربيين للزبد ، وتسوّي الإناث ضفائرهن به ، ويدهن الأطفال به أجسادهم حتى تعبق به بشرتهم وأنفاسهم وثيابهم وطعامهم ، بل إنه يشيع في الجو الذي يعيشون فيه بأسره بما لا يمكن أن يحتمله أوربي إلا إذا كان يسعد بما يسعد به أهل النوبة .

وأخيرا أمضت الكاتبة ثمانية أيام ساحرة في جزيرة فيله ، وفي عصر اليوم الثامن وجدت نفسها وحيدة بالمعبد . وأضافت إليها عزلة المكان لمسة من إثارة الوجدان والشعور بالبعد عن عالم الواقع في ذلك اليوم القائظ ، وكانت قد فرغت لتوها من رسم آخر عجالاتها ، وراحت تطوف بالمعبد تكاد تهمس بكلمات الوداع للأعمدة المزيّنة بالتصاوير والنقوش ولسائر الشرفات والمقاصير وأشجار النخيل ، وتختلس النظر إلى مقصورة أوزيريس المخصصة للعبادة وتتطلع إلى غروب الشمس لآخر مرة من فوق سقف معبد إيزيس . وتشهد بعد تلاشي كل ذلك التدفّق الرائع من الألوان الوردية والذهبية حُمرة الشفق الدافئة تغشّي الأفق ، وتعترف بأنه : « ليست هناك كلمات تستطيع أن تفي جمال فيله الحزين حقّه في تلك اللحظة حيث تبرز الجبال المحيطة مسنّنة تسبح في ضوء قرمزي متميز عن السماء الكهرمانية الشاحبة . ولا تهبّ نفحة من نسيم ولا تبدو فقاعة لتعكّر المنظر البرّي المنعكس مقلوبا على صفحة الماء ، فكل نخلة تبدو مزدوجة وكل صخرة مكررة ، على حين تنعكس الجلاميد الصخرية الشامخة في وسط النهر على الماء انعكاسا يبلغ من الكمال ما يجعل التمييز بين نهاية الصخر وبداية الماء أمرا مستحيلا . أما المعابد فقد تحولت إلى لون البرونز الذهبي المخفّف ، بينما تعمر الأعمدة بأطياف تومض بحياة من صُنْع الخيال وتبدو وكأنها تتأهب لتهبط من فوق قواعدها» . وأخيرا تناجي أميليا نفسها في أسى : « العزلة هنا تامة . ثمة سكون سحري يخيّم على الهواء . أسمع أمًا تُهدهد رضيعها متمتمة بأغنية وهي جالسة بالجزيرة المجاورة ، وعصفورا يشقشق في عشّه الصغير المندس في تاج أحد الأعمدة ، كما أسمع صراخ حدأة شاكية وهي تحلّق على مبعدة بين الصخور . إني ألقي نظري وأنصت وأعدّ نفسي أني سأذكر ذلك كله في السنين المقبلة ، سأذكر هذه التلال الجليلة وهذه المجموعات من الأعمدة الصامتة وتلك المساحات الفسيحة الساكنة من الظلال وهذه الصوّارات المسترخية من النخيل تتدلّى أعذاقها» . وظلت شاردة وسط هذا الحلم الأسطوري حتى آخذت العتمة تخفي في جوفها كل شيء ، فاستدارت لتأخذ طريق العودة وقلبها مفعم بالخوف خشية ألا تشهد هذا المنظر مرة ثانية في حياتها .



الفصل الثالث



الفصل الثالث

نظرتان مختلفتان لواقع واحد

«لقد آن الأوان لهذا الشرق المتفكك الذي يضم شعوبا بلا أرض ولا وطن ولا قانون ولا أمان أن ينتقل إلى قبضة السيادة الأوربية المشروعة صاحبة حق احتلال هذه البلدان وتلك الشطآن، كي تنشئ فوقها مدنا حرة ومستعمرات غربية وموانئ تجارية وتموينية. لقد بات هذا الشرق مشوقا إلى المرفأ الأمين الذي يركن إليه».

ألفونس لامارتين
[رحلة في الشرق]

«إن مصر في الشرق كنز لابد من الظفر به فهو أشد إغراء لمطامع الأوربيين، لا يعلو عليه في ذلك السبيل حتى القرن الذهبي [إستنبول] نفسه».

ريتشارد بيرتون
[الحج إلى المدينة ومكة]

«البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود. وقد أنشؤوا المدارس ليعلمونا كيف نقول «نعم» بلغتهم. إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوربي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل.. جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام».

الطيب صالح
[موسم الهجرة إلى الشمال]



قد يخيّل إلينا للوهلة الأولى وجود فارق بين كتابات الفرنسيين الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر وكتابات الإنجليز الذين زاروها خلال القرن نفسه . فعلى حين نجد عددا لا يستهان به من الفرنسيين يتعاطفون مع مصر والمصريين نجد الكثرة الغالبة من الإنجليز متغطرسة متعصبّة تنظر إلى الشرق عامة و إلى مصر خاصة نظرة التعالي والغطرسة . غير أنّا ما نكاد نعم النظر حتى نتبين أن هذا الفارق يكمن في الأسلوب فحسب ، وأن الفريقين يشتركان في هدف واحد . ولا شك في أن اختلاف الأسلوب مردّه إلى اختلاف المزاجين الفرنسي اللاتيني والأنجلوسكسوني ، و إلى جو العداء الذي تأجّج بين الإنجليز والفرنسيين عند اندلاع الثورة الفرنسية ومحاولة الإنجليز إعادة الملكية إلى فرنسا فانبروا يستقبلون بالترحيب مَنْ هجروا فرنسا من الملكيين إبان الثورة ، وأسبغوا عليهم رعايتهم وأمدّوهم بالتأييد والمؤازرة سواء في ديارهم أم في ألمانيا وبلجيكا ، وأقاموا شبكات التجسس لخدمتهم ، وأوفدوا عملاءهم لإنقاذ النبلاء الفرنسيين من المقصلة . لقد هبّ الإنجليز يناهضون حركة التحرّر الفرنسية على الرغم من أن جزيرتهم كانت سبّاقة إلى الظفر بالحرية ، ومضوا يأخذون على الفرنسيين سعيهم للتخلص من سطوة الملكية الفاسدة في حين أنهم سبقوهم إلى شنق مليكهم من قبل ، حتى ازدحمت كتابات هؤلاء وأولئك بالسخريات اللاذعة التي ينال بها بعضهم من بعض ، وكلهم مستعمر وكلهم غاصب ، ولم ينج إلا القليل من هذا المنزلق حتى مَنْ كانت منزلته مرموقة بين الكتّاب العالميين . على أننا نحدّد الاختلاف بين كتابات الفريقين في نقاط خمس أساسية :

أولاها : أن الشرق قد اتخذ عند الإنجليز شكلا غير ذلك الذي أخذه عند الفرنسي . فكانت الهند إبان القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر تحت الحكم الإسمي لإمبراطور مغولي ، وفي الوقت نفسه مرتعا خصبا للنهب الذي تمارسه شركة الهند الشرقية البريطانية إلى أن ضُمّت إلى ممتلكات التاج البريطاني خلال وزارة دزرائيلي بعد ثورة « السپاهي » أو ثورة الفرسان المتمردين عام ١٨٥٨ . ومن هنا كان الإنجليزي يتخذ من الشرق الأدنى طريقه إلى أضخم الغنائم البريطانية بعد أن هزمت إنجلترا نابليون وطردت فرنسا من مصر عام ١٨٠١ وأخضعت لنفوذها المنطقة الممتدة من شواطئ البحر المتوسط إلى الهند ، فلم تعد الكتابة عن مصر وسوريا وتركيا عند الإنجليزي تعبيرا عن عوالم الخيال الأسطورية بل تعبيراً عن مملكة السياسة والواقع . على حين باتت رحلة الفرنسي إلى الشرق على العكس من ذلك مشوبة بالإحساس بفقد الشرق وضياع السيادة الفرنسية حتى غدا الفرنسي يتسمّع وهو يطوف بشواطئ البحر

المتوسط إلى صدى هزائم الفرنسيين منذ عهد الصليبيين حتى نابليون. ومن ثم ابتكر الفرنسيون خلال القرن التاسع عشر حيلة جديدة حين توسّموا في أنفسهم القدرة على الاضطلاع بها وسمّوها «رسالة نشر المدنيّة» La Mission Civilatrice، وكانت هي الوسيلة السياسية الميسورة للتسلّل إلى المنطقة من جديد. وهكذا كان الرحّالة الفرنسيون بدءا من فولني وشاتوبريان يتطلّعون ويخطّطون لفرض مطامعهم في المنطقة التي عدّوها منبع الذكريات وأرض الأطلال الموحية والأسرار المخبوءة، منهم من كان يجاهر بأطماعه الدفينة في جسارة وتعالٍ، ومنهم من كان يغلّف أدبه بالنسيج الخيالي الذي يخفي هذه الأطماع.

وما أكثر ما تردّى لامارتين في كتابه «رحلة في الشرق» في أخطاء، وما أكثر ما وقع في تناقضات، وما أكثر ما تسرّع في إصدار أحكام وانحاز فيما ذهب إليه من نظريات. كما اتسم حديثه بالغموض حين تناول المسائل الدينية بل لقد خلط بين ما هو عقلاني وبين ما هو روحاني وما هو دنيوي، وأقام نظراته السياسية على حجج دينية، وتجلّى افتقاره إلى المنطق الذي يزعم أنه يردّ إليه كل حججه في حكمه على الإسلام، فهو تارة يعدّه أكثر العقائد تقدمية في تاريخ الإنسانية وتارة أخرى يعدّه معوّقا للحضارة مُطلقا عليه عبارة «الثقل المعطل»، واعتبره صورة مشوّهة للدين المسيحي. وانتهى إلى أن لأوربا رسالة «نبيلة!» ينبغي عليها تحقيقها، وهي رسالة نشر المدنية في الشرق حتى لو تطلّب ذلك اللجوء إلى القوة العسكرية. وتوقع أنه سيكون ثمة زحف من الأوربيين على الشرق حيث يعيش الغزاة جماعات تستوطن كل منها مدينة بمعزل عن مدن السكان الأصليين ناثرا بذلك بذور التفرقة العنصرية. ويحاول لامارتين التوفيق بين ما يظهره من تعاطف مع الإسلام وبين دعوته إلى التدخل الأوربي المسلح، بادعائه أن الإسلام رغم عقيدته التي تثير الإعجاب ينطوي على مزالق تقود إلى الانحلال، في حين أن عقيدة الغرب المسيحية متجدّدة يحكمها ارتباطها بالمنطق العقلاني، وهو ما يكشف عن تعصب يطغى على كل ما يتمتع به من مثالية شاعرية. وهكذا نكتشف أن الهدف السياسي قد بلبل رؤية الشاعر الكبير وغشّى كل ما هو سام ومثالي فيها، فإذا بالسياسي الواقعي الشديد التعصّب يعصف بكل غنائية الشاعر المرهف الذي يشدو كذبا بتعاطفه مع الإسلام. وإن كان لامارتين مع ذلك قد خالف شاتوبريان فميّز بين أداة الحكم التركي الجائرة وبين العقيدة «المحمدية» - كما يطلقون على الإسلام - ولم يقصر اهتمامه كما فعل سلفه على المنشآت الإسلامية المشيّدة بالحجر بل عني كذلك بالإنسان الذي بناها وهو ما أضفى الحيوية على كل ما كتب، مثل قوله إن صوت المؤذّن في نظره يسمو على صوت أجراس الكاتدرائيات الصادر عن معدن لا ينبض فيه الوعي الخافق في صدر الإنسان الذي يتلوّن أذانه على وجيب قلبه المؤمن.

ثانيا: أن إنجلترا كانت ماثلة في الشرق فعلا على حين كانت فرنسا تلوّح بالإغراء الحضاري والتوسل بالوسائل الروحية. وفي هذا الصدد يقول الأديب الفرنسي باريز: «إن بين الشرق وفرنسا لشعور روحاني جارف يجمع بينهما نستطيع أن نتخذه مطيّة لتحقيق أطماع فرنسا في الشرق. فنحن كما يرانا الشرق نمثّل الروحانية والعدالة المثالية، وإذا كانت إنجلترا تهيمن على الشرق بقوّتها فنحن نهيمن عليه بروحانياتنا». وإذا كرومر البريطاني يردّ عليه بقوله: «إذا كانت الحضارة الفرنسية تجذب إليها الشرقيين بروحانيتها أكثر مما تجذبهم إليها الحضارة الإنجليزية فهذا لشدّة تقبل نفوس الشرقيين للروحانية. ونستطيع أن نوازن بين الإنجليزي بما طُبع عليه من حياء

وحبس لعواطفه وميل للعزلة وبين الفرنسي ومرحه المشهود له به في أنحاء العالم وبُعْده عن الحياء والخجل وتهافته إلى التقرّب ممن يلقاه أو يصادفه. إن الشرق - وهو على حظ قليل من العلم - لا يدرك تميّز الإنجليزي بالصدق عن غيره وبُعد الفرنسي في صلاته عن الصدق. من أجل هذا ينصرف الشرقي عن الإنجليزي عابسا في الوقت الذي يهرع فيه إلى أحضان الفرنسي».

ومن هنا كانت نظرة فرنسا إلى إنجلترا أنها كانت تعرقل شيئا ما قيامها بنصيبها الإمبريالي في الشرق، ولم يكن في مُلك فرنسا إلا القليل لكي تزحزح إنجلترا عن تلك الرقعة الشاسعة التي فرضت عليها سلطانها من شواطئ البحر المتوسط حتى حدود الهند. ومنذ العقد الرابع من القرن التاسع عشر بدأ الفرنسيون في غزو الجزائر وارتكب جنودهم خلال حملاتهم الفظائع والأهوال مما تقشعرّ له الأبدان، وبلغ حماس فرنسا للتوسع الاستعماري أشده خلال الثلث الأخير من القرن التاسع عشر في أعقاب هزيمتها على أيدي الألمان في الحرب السبعينية، وسرعان ما كان الاتفاق بين فرنسا وإنجلترا على اقتسام الإمبراطورية العثمانية حين يحين الحين، فإذا لورد سولسبوري يكشف في البرلمان الإنجليزي عام ١٨٨١ عن نيّته قائلا: «عندما يكون لك حليف مختص لا يفتأ يتدخل في شؤون بلاد لك فيها مصالح حيوية شتى فليس أمامك إلا واحد من حلول ثلاثة: إما أن تتخلّى عن هذه المصالح، وإما أن تتشبّث بها وتحتجزها لنفسك، أو أن تقسمه إياها. أما الحل الأول فمعناه أن نخلّي بين فرنسا وبين طريقنا إلى الهند، وأما عن الثاني فمعناه أن نكون قاب قوسين أو أدنى من الحرب. ومن أجل ذلك كان لا مفر من الحل الثالث وهو التقسيم». ويعقّب إدوارد سعيد على هذا التصريح في كتابه «الاستشراق» قائلا: «إن ما تقاسماه لم يكن الأرض أو المغانم أو السلطة فحسب بل ذلك المجال الواسع للاستشراق والإفادة من هذا الزاد الفكري الضخم. ولم يكن الخلاف بين الاستشراق الفرنسي والإنجليزي إلا في الأسلوب، فكلاهما يعمّم في حكمه على الشرق والشرقيين، وكلاهما مؤمن بتفوّق الغرب على الشرق، وكلاهما يُصْدر عن رغبة حتمية في سيطرة الغرب على الشرق، فالاستشراق في الواقع نظرة سياسية لُحمةً وسُدى، مبناها بيان الخلاف بين ما هو طبيعي أي أوربا والغرب، وبين ما هو عجيب شاذ وهو الشرق».

وإذا كان ما ذهب إليه إدوارد سعيد من تعميم ينطبق على كثرة من المستشرقين إلا أنه لا يسري بطبيعة الحال على الاستشراق بإطلاقه، فهو لا يفصل بين ما هو استشراقي موضوعي وما هو استشراقي مُغرض يفرض المضمون الشائه الذي يحقق أهدافا إمبريالية، فضلا عن إغفاله كثرة من أعمال التحقيق والمراجعة والمعاجم والدراسات التي قامت بها جامعات ألمانيا والنمسا وهولنده والتي لم تشترك دولها في الحملات الاستعمارية على دول الشرق الأوسط الإسلامية[١٢٢]. وإذا كان ما ذهب إليه ينطبق على البعض من المستشرقين إلا أنه لا يسري على الاستشراق جملة.

ومن قبل الأستاذ إدوارد سعيد يعارض أستاذ جليل آخر هو محمود محمد شاكر منهج البحث الأدبي الذي يعمّ الساحة الأدبية من حوله[١٢٣]، مؤكدا أنه ناتج عن تأثيرات أجنبية غريبة عن روح وأصالة الحضارة العربية الإسلامية. وفي عرضه لوجهة نظر الأستاذ شاكر يقول د. مجدي وهبة[١٢٤]: إنه يذهب إلى أن هذه التأثيرات الأجنبية جاءت نتيجة صراع لا يهدأ بين العالم العربي وبين أوربا على امتداد حقبة تاريخية طويلة يميّز من بينها أربع مراحل: الأولى الغضب الناتج عن سقوط الأراضي المقدسة في أيدي المسلمين، والثانية الإحباط الناتج عن هزيمة الجيوش الصليبية،

(١٢٢) لالتزام جانب الدقة، فإن المستشرقين الهولنديين قد سخّروا دراساتهم الاستشراقية منذ القرن ١٧ في خدمة الغزو الهولندي الغاشم ضد المسلمين في جزيرة سومطره [إندونيسيا حاليا].

(١٢٣) محمود محمد شاكر. المتنبي. الطبعة الثالثة ١٩٨٧. صفحة ٤٩.

(١٢٤) د. مجدي وهبه. غضبٌ مرتقب An Anger Observed. «تحليل رسالة في الطريق إلى ثقافتنا» نقله إلى العربية زهير على شاكر ١٩٩١.

والثالثة الحقد بسبب اضطرارهم إلى التراجع والانحصار داخل الحدود الجغرافية لأوربا الغربية في فترة اتسمت بتأمل الذات. ثم تلت ذلك المرحلة الرابعة، مرحلة الإحساس بالإهانة بسقوط القسطنطينية. وكان لابد أن تتنج عن هذه المراحل رغبة ملتهبة لدي أوربا بأجمعها في الانتقام والانتصار لكرامتها فثارت كراهية المسيحيين للإسلام يذكيها الرهبان والقساوسة حين أثارت جشعهم حكايات الثروات الباهرة التي كان يرويها العائدون إلى الوطن من المحاربين في صفوف الجيوش الصليبية المهزومة في حملاتها السبع. وأصبح من المحتم على رجال الدين المسيحي أن يكتشفوا سر قوة المسلمين. ومفتاح هذا السرّ هو إتقان اللغة العربية. فكان هذا هو السبب عند الأستاذ شاكر في تكوين تلك الجماعة من الرجال التي عُرفت بعد ذلك باسم المستشرقين. وكان هؤلاء الرجال يزورون الشرق الأوسط وعلى وجوههم سيماء البراءة فيتملّقون مَنْ هم في ضيافتهم من المسلمين ويتزلفون لهم حتى يفضوا إليهم بأسرار معارفهم، ويسلّموا لهم مخطوطاتهم وكتبهم التي لا تقدر بثمن. وسرعان ما انعقد التحالف بين الاستعمار من ناحية وبين حركة التبشير المسيحية وحركة الاستشراق من ناحية أخرى، كل واحدة من الثلاث تدعّم الأخرى طبقا لخطة موضوعة للتدمير والهدم. وانتُهبت المكتبات الإسلامية حيث عكف المستشرقون من المسيحيين الشماليين على طبع بعض هذه الكتب في طبعات محدودة يوزّعون نسخها القليلة على أنفسهم لأنهم كانوا يعدّونها لكي تكون الوثائق السّرية التي تستخدم في الغزوات التالية لقلب العالم الإسلامي.

وكانت إحدى الوظائف التي يُكلّف بها المستشرق الأوربي أن يتعلم كل ما يستطيع تعلّمه عن العالم الإسلامي لا بغرض البحث الأكاديمي بل من أجل هذا الهدف المحدّد بدقة، وهو تزويد النخبة المختارة من الأوربيين بالمعلومات والتوجيهات اللازمة لقيامهم بهذا الغزو. كانت هذه كلها أجزاء من مؤامرة حاكتها المسيحية الأوربية لغزو الأراضي الجنوبية التي تحت أيدي المسلمين. ولذا، فقد كان من المستحيل مع وجود هذه الدوافع لدى المستشرق أن تكون نظرته موضوعية علمية؛ أو أن يتوصل من استكشافه للعلوم الإسلامية إلى أية نتائج أكاديمية ذات قيمة تفيد القارئ أو الباحث في أي مكان في العالم. لقد كان المستشرقون يفتقدون عنصرا ضروريا لقيامهم بمثل هذا الدور أسماه محمود شاكر «ما قبل المنهج» وهو أن يكونوا من أبناء اللغة والثقافة والتكوين الوجداني للإسلام. ولم تكن لدي المستشرقين إلا لغة يتعلمها الواحد منهم بعد أن استوى رجلا، ونوازع متعصبة وليدة نظام وجداني أجنبي عن الإسلام، تحول دون فهمهم له فهما عميقا».

ويرى كاتب هذه السطور في هذا التعميم - رغم صحّته وسلامته - بعض الميل، فلا نتجاهل أنه لو لم يُسهم المستشرقون في الكشف عن الأدب العربي لظل مجهولا بين أيدي المسلمين، فلقد يسّروا لنا المداخل إلى اللغة والحديث والقرآن. فكان فنسنك النمسوي هو أول من أعدّ فهرسا للأحاديث النبوية الشريفة من خلال كتب الأحاديث الإثنى عشر. كما كانوا أول من فهرس ألفاظ القرآن الكريم، وأول من جمعوا اللغة العربية معجميًا، فزوّدنا دُزيان الفرنسي بالألفاظ التي لم ترد بالمعاجم السابقة في كتابه «إضافة إلى المعاجم العربية»، وأعدّ فيشر الألماني لمعجم موسوعي كبير يجمع ما جاء بالمعاجم وما فات المعاجم. لأنه اعتقد أن ثمة ألفاظا لم ترد بالمعاجم فغربل الكتب القديمة يستخرج منها الألفاظ التي تصلح أن تكون معجمية والتي جاءت بمزيد من المعاني لم تجيء في الكتب العربية فأضافت جديدا إلى المعاجم العربية. وكان قد أعدّ جزازات هذا المعجم وأراد أن يستكملها في مصر فأفرد له مجمع اللغة العربية مكانا مستقلا وأعطاه بعض المعاونين

وظل يعمل سنين غير أن المنية وافته ولم يتم هذا العمل . وبين أيدينا «تكملة المعجمات العربية» للإنجليزي دوزي الذي احتوى ألفاظا كثيرة لم ترد في المعاجم العربية، و«تاريخ الأدب العربي» لبروكلمان الألماني الذي حصر المكتبة العربية حصرا شاملا لم يستطع عربي أن يدانيه . كذلك كان المستشرقون أول من وضع أقدام العرب على طريق تحقيق التراث، ثم مضينا نحن على نهجهم ولم نكن نعرف تحقيق التراث بمعناه العلمي حتى طالعونا بالكتب العربية التي حققوها فتعلمنا منهم نهجهم وطريقتهم في التحقيق. وبعد أن أخذ العثمانيون معظم الكتب العربية من الأمصار التي فتحوها ضموها إلى مكتبة إستنبول التي أصبحت تضم أكثر التراث العربي، وظل هذا التراث مجهولا غير مفهرس حتى جاء مستشرق ألماني ووضع لهذه المكتبة الحافلة التي لم تكن تُعرف محتوياتها فهرسا جامعا . ثم هناك الأستاذ ريجيس بلاشير المستشرق الفرنسي الذائع الصيت الذي نقل معاني القرآن الكريم إلى الفرنسية، والذي اشتهر عنه ميله القوي إلى العرب والذي حفل سجلّه بالكفاح المشرّف ضد الاستعمار الفرنسي . كما زخرت الصحف بمقالاته النارية ضد المارشال جوان حين عزل السلطان الشرعي للمغرب وضد وزير خارجية فرنسا آنذاك جورج بيدو . لقد كان بحسّه السياسي الإنساني يقف إلى جانب مواطني شمال أفريقيا مدافعا عن حقوقهم المشروعة من خلال رابطة «فرنسا - المغرب» التي أسّسها وضم إليها الكثير من المستشرقين والأدباء الأحرار من الفرنسيين، من بينهم المستشرق المعروف لوي ماسينيون، ولم يكتف بهذا بل نراه فيما بعد ينشر المقالات المندّدة بالعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ . أما المستشرق الفرنسي جاك بيرك الأستاذ بالكولِيج ده فرانس فقد ظل طوال حياته الممتدة يواصل رسالته المفعمة بالتعاطف مع العرب والمناهضة للاستعمار إلى أن توفاه الله عام ١٩٩٥ . وقائمة الأمثلة على المستشرقين غير المغرضين تَغْنَى بهم، فما من شك في أن الاستشراق قد عبّد الطريق اللغوي والأدبي والديني أمامنا بعد أن وقع على التراث وفهرسه وألمّ بمحتوياته، ومن هنا أصبحت مصادر البحث متوافرة . وما أكثر المستشرقين الذين أنصفوا الإسلام فيما كتبوا أو ترجموا، أما إذا كان من بينهم من طعن في الإسلام فقد نعدّ له هذا فضلا لأنه أيقظ فينا ملكة الردّ وروح الحجّة لتوضيح الأمور . فلولا رسائل هانوتو الفرنسي التي نال فيها من الإسلام ما استيقظ عالم جليل مثل الإمام الشيخ محمد عبده وانبرى له بتلك الحجج التي اكتسب بها الإسلام شيئا جديدا . إن المستشرق الذي ينحرف عن طريق الاستشراق ويعمل مأجورا للسياسة أو لأي غرض آخر لا نعدّه من المستشرقين . فالاستشراق يعني العمل خالصا لوجه العلم لا لشيء غيره . وهؤلاء هم المستشرقون الذين نعنيهم ويُطلق عليهم لفظ الاستشراق، أما غيرهم فلا حساب لهم عندنا .

وثالثها: أن الكثرة من الرحالة الإنجليز - وخاصة خلال القرن الثامن عشر - كانوا من الطبقة الأرستقراطية المترفة من مرتادي النوادي الخاصة في لندن المعروفين بتعاليهم وحذلقتهم، وإسرافهم في التأنق والتقعّر في استعمال اللغة أسلوبا ومعنى، وازدراء ذوق الجماهير والتزامهم بعادات وتقاليد خاصة لا يحيدون عنها فإن انتقلوا إلى بلاد أخرى نراهم: «لا يقصدون - كما يقول بيير دانينوس [١٢٥] - إلا مشرب الشاي أو النادي الإنجليزي . وسواء أكان في بومباي أم في كاراكاس أو في هافانا أم في لوسرن فإنه لا ينسى دعائمة الأربع: ناديه والشاي والويسكي ولحم الخنزير المدخّن . وما يكاد يحلّ المساء حتى ينام في رعاية الله مطمئنا على أي أرض كان، واثقا أنه حين يدهمه خطر ما سوف يلوذ برعويّته التي تحميه مردّدا بينه وبين نفسه: إني مواطن بريطاني

(١٢٥) انظر: بيير دانينوس: **فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون** . ترجمة كاتب هذه السطور . الطبعة الثانية . دار الهلال ١٩٨٩ .

Civis Britannicus sum، متذكرا القول القديم المأثور «إني مواطن روماني» الذي ينطوي على الاعتزاز بالنفس والزهو لمن يتمتع بهذه الجنسية أنى حلّ في جزء من أجزاء الإمبراطورية الرومانية. وهم فيما بينهم ينتهجون أسلوبا خاصا حين يتحدثون وحين يكتبون، سمته التهكم والسخرية من كل شيء للتعبير عن علو محتدهم وامتياز طبقتهم. هذا فيما كان بينهم فما بالك فيما كانوا يأخذون فيه مع الشعوب الأخرى كتابة وحديثا، فلقد كانوا يزدرون كل ما هو غير بريطاني، وكان مما يُعزى إليهم اعتقادهم بأن كل الكائنات التي تعيش خارج الجزيرة البريطانية بدءا من كاليه هي من الجنس الأسمر! وهو زعم نجد دليلا عليه في كتاباتهم عن أنحاء أوربا والتي لا تخلو من السخرية اللاذعة بالشعوب الأوربية الأخرى، وهي سخرية لا يفلت من قسوتها حتى الفرنسيون والإيطاليون. ولم تكن هذه بطبيعة الحال سمات جميع الرحالة الإنجليز، إذ سرعان ما لحق أبناء الطبقة الوسطى بصفوف الأرستقراطية خلال القرن التاسع عشر نظرا لبلوغ هذه الطبقة مرتبة الثراء واحتلالها مكانة اجتماعية مرموقة. وعلى حين كان عدد كبير من الرحالة إلى مصر من طبقة الموظفين في طريقهم إلى الهند أو من رجال الجيش، كانت جملة منهم أفاقين أو صحفيين أو أتباع نبيل من النبلاء يقوم برحلته السنوية المعهودة. وحتى كنجليك نفسه الذي أبدى من ضروب الغطرسة والاستعلاء ما غدا نموذجا يحتذى فيما بعد كان من أبناء الطبقة الوسطى.

ولقد خال الإنجليز أنهم حين ينتقلون إلى بلاد غير بلادهم فإنما يكون ذلك فقط لأداء رسالة علمية أو أركيولوجية أو إتنوجرافية إلى آخره، دون أن يلقوا بالاً للنواحي الاجتماعية باستثناء قلة قليلة منهم. ومن هنا كان ازدراؤهم الغاشم للشعوب الشرقية المتخلفة الخاضعة للأتراك دون محاولة منهم لسبر غور السلبية المتمثلة في وداعة الفلاح المصري وقلة اكتراثه بمستعمريه وانكبابه على أرضه يفلحها وإن لم ينل من حصادها غير الفتات الذي يفيض بعد أن يعتصر دمه المستعمرون سواء من الأتراك أو الحكام المماليك الذين حرموه هو وأبناءه من فرص التعليم، وهو الأمر الذي لم يتح له أن ينعم به قبل خاتمة القرن التاسع عشر. وعلى حين يزدري الإنجليزي هذه اللامبالاة يعدها بيير لوتي في كتابه «موت فيله» لونا باهرا من الصمود في انتظار بعث جليل جديد. ويعلل الأستاذ أندريه سيجفريد غطرسة الإنجليز بأنه: «من الصعوبة بمكان على الإنجليزي رسم حد فاصل بين احترام حرية الغير وبين إهماله للغير الذي يكاد يكون احتقارا له، إذ هو يعتقد في قرارة نفسه أنه من جوهر آخر غير جوهر بقية البشر». كما ذهب دانينوس إلى «أن الإنجليزي قد تعلم بصفة قاطعة أن هذا العالم يحتوي على جنسين: الإنجليز، ثم قبائل أخرى متنوعة... إنه يطوف بكوكبنا الأرضي وكأنه بريطانيا العظمى متنقلة في صورة مصغرة». غير أن الإنصاف يقتضي أن نعترف بأن هذه الأوصاف جميعا تنطوي على قدر كبير من المغالاة، فنحن لا ننسى أيضا أن المستشرق الذي صوّر حياة أهل مصر بدقة بالغة وموضوعية جادة بقي أثرها إلى يومنا هذا هو إدوارد وليم لين الإنجليزي، كما سبقه الطبيبان ألكسندر رسل وپاتريك رسل إلى تصوير حياة المسلمين في حلب خلال القرن الثامن عشر تصويرا دقيقا محايدا، وسبقت الجميع الليدي مري ورتلي مونتاجيو زوجة سفير إنجلترا بإستنبول في مستهل القرن الثامن عشر بتصوير حياة العائلات التركية تصويرا بديعا جذابا في رسائلها التي احتشدت بالإعجاب والثناء والشعور بتفوق المسلمين على أهل أوربا وقتذاك. والواقع أن النعرة الإتنولوجية التي أصابت الإنجليز في تعاملهم مع الهنود والمصريين والأفارقة هي وليدة نشأة الامبراطورية في النصف الأخير من القرن التاسع عشر والمنحى الإنجيلي المتعصب في عقيدتهم المسيحية.

وحقيقة الأمر أنه لم يكن ثمة فارق كبير بين الحياة في كل من أوربا وسائر أنحاء العالم خلال العصور الوسطى، فلم يكن هناك ما يدعى بالإكزونية أو حب الاطلاع على كل ماهو ناء غريب إلى أن جاء التطور التقني والصناعي فغيّر من ملامح الغرب ومن ثم تباينت طرق المعيشة في الغرب والشرق، وبدأ الأوربي يغالي في إبراز أوجه الاختلاف بين الحضارتين في نفس الوقت الذي أهمل فيه أوجه الشبه الأساسية، وكانت هذه هي الخلفية التي انبعثت منها الاتجاهات الإمبريالية. وكان الرحّالة الإنجليزي يعتريه إحساسان هما الرغبة في رؤية كل ما هو غريب ناء وشعوره بأن كل ما هو غير إنجليزي أقل قيمة وقدرا، وإن يكن من الإنصاف أن نقول إن ثمة فئة من بين الإنجليز الرحّالة كانت أشد تواضعا وأكثر بعدا عن الأغراض النفعية، وكانت تحجّ إلى الأماكن المقدسة وليس لها من وراء هذا الحج أي هدف دنيوي.

ورابعها: أن الإنجليز على الرغم من بُعد ما بينهم وبين أرسطو فإنهم يتظاهرون بأنهم مؤمنون بنظرة أرسطو التي تقضي بالتزام الأخلاق المثالية في مجال السياسة، ولكنهم كانوا إذا اتصل الأمر بإرضاء الشعب الإنجليزي والحفاظ على مصلحة القومية فما أسرع ما كانوا يحيدون عن هذه النظرة المثالية خارجين على القوانين الخلقية دون مبالاة. والإنجليزي مطبوع بطابع التربية البروتستانتية، فعلى حين يصدّر الفرنسي ثقافته يُحْجم الإنجليزي عن ذلك مؤثراً تصدير عقيدة الكنيسة الأنجليكانية والتبشير بها حتى يستمتع سكان الكرة الأرضية جميعا بنعمة « الحرية المنضبطة التي يقتضيها النظام » والتي هي من وحي « المذهب البروتستانتي » وبمبدأ العدالة التي هي من وحي « العهد القديم »، فنشأت الجمعيات الدينية التبشيرية التي سرعان ما امتد نشاطها جهارا إلى معاضدة حركة التوسع الاستعماري.

أما الثورة الفرنسية فكما ضربت على أيدي الإقطاعيين قلّمت أظافر الكنيسة فتقلّصت أملاكها وضَعُف نفوذها وذاعت مبادئ الثورة الفرنسية لا في فرنسا وحدها بل بين الشعوب الأخرى، فساد التسامح الديني بين الفرنسيين الذين بلغوا درجة كبيرة من التحرّر العقلي. فبالرغم من انطوائهم تحت العقيدة الكاثوليكية إلا أنهم لم يستسلموا لهيمنتها على فكرهم بل نراهم ينخرطون في مذهب الشّك تارة ويتلفّعون بروح النقد المطلقة تارة أخرى حتى وصل بهم الأمر إلى استقلال فكري لم تعرفه إنجلترا البيوريتانية [المتطهّرة] التي بلغت فيها البروتستانتية أشدّها فجمع الملك بين رياسة الدولة والكنيسة وشاع بين الإنجليز التعصّب الديني الذي دفعهم إلى الإيمان بأن الكنيسة الأنجليكانية أشد استنارة من الكاثوليكية الأوربية العتيقة ومن البروتستانتية الألمانية المتطرّفة، فلا كاثوليكية الأوربيين تحظى باعترافهم ولا تزمّت اللوثرية الألمانية ينال تقديرهم. وبطبيعة الحال كانت نظرة الأغلبية منهم إلى الإسلام نظرة بعيدة عن الواقعية بعيدة عن الإنصاف، فيكتب سين جون في كتابه «رحلات في وادي النيل»: « إن النظرة الأولى لأخلاق المصريين وعاداتهم لتوحي بتوقيرهم واحترامهم. ولكن ما من شك في أن هؤلاء الطغاة الذين كان الجهل والدناءة عماد حياتهم إنما يتظاهرون في سلوكهم وحديثهم بالوقار والكرم اللذين هما أعلى مراتب الحكمة. ومثل هذا التظاهر باعث على السخرية. فالرحّالة يعلم في قرارة نفسه أن القاهرة ما هي في الحقيقة إلا صورة مصغّرة للعالم الشرقي بأسره».

لقد رأى سين جون في الشرق تربة خصبة تزدهر فيها الرذائل المقرونة بطغيان حكام الشرق ذوي السيطرة الباطشة القصيرة العمر، الذين يستطيع المرء بعد التحدث إلى واحد منهم أن يلمس

بين مظاهر الأخلاق التي تبهره والسلوك الذي يسحره أفكاراً شططية ومبادئ شيطانية تطلّ كالأفعى أو العقرب بين باقات الزهور. وتصل به المغالاة إلى حد الإعلان بأن: « الفساد هنا إن لم يكن شاملاً فهو لا يكاد يخلو منه مكان ».

ويصف كرومر الشرقيين والعرب في كتابه « مصر المعاصرة » فيقول: إنهم قوم سذج من السهل خداعهم، تعوزهم روح الجدّ والمبادرة، شأنهم أن يداهنوا مداهنة تبعث على الاشمئزاز، كما من طبعهم المكر والخداع والقسوة على الحيوان. والشرقيون بعيدون عن أن يعرفوا نظام السير في الطرق وعلى الأطورة، فما أبعد ما بينهم وبين الأوربيين في هذا الشأن. ومن سجايا الشرقيين التورط في الكذب وميلهم إلى الدعة وتشككهم فيما يرون. ثم هم عامة يستخفّون بالأنجلوساكسون وما هم عليه من نبل. ولقد رُضْتُ نفسي على أن الشرقي جُبل على غير ما جُبل عليه الأوربيون».

ولعل القارئ لما كتبه كثير من الكتاب الإنجليز الذين عرضوا لوصف مصر عرضا لا يمتّ إلى الحقيقة بسبب يعرف الآن أن هذا التعريض المشين بمصر على لسان هؤلاء الكتاب أملته انطباعاتهم المجانبة للصواب عن مصر والشرق، فكان تصويرهم الإسلام والشرق يُستمد مما في طبعهم من جور لا يتخلون عنه. ولم يبعد التصوير الأدبي للبيئة عن أن يناله ما ناله غيره من حيف، ولم ينصف هذا التصوير منهم إلا قلة يأتي في مقدمتهم إدوارد لين في كتابه عن المصريين المعاصرين ولوسي ليدي داف جوردن في رسائلها من مصر التي تفيض حبا لمصر والمصريين وتشيد بكريم أخلاقهم وتسخر من ظلم الرحالة الأوربيين لهم. ومن هنا نتبين هذا العداء القديم المتوارث ضد الإسلام الذي لايزال ممتدا إلى ذلك العهد الذي كتب فيه أمثال هؤلاء الرحالة تلك العبارات النابية التي استشرى أسلوبهم فيها وازداد ضراوة واشتعل حدة. نلمس هذا فيما كتبه رحالة يدعى شيرر (١٨٢٤) في كتابه «مشاهد وانطباعات» حيث يقول: لا غضاضة في أن نتأمل هذه المخلوقات والوجوه والأزياء والأسلحة والأعراف والعادات التي توحي إلينا بما كانت عليه الحال في سالف الزمان، ولكنا في الوقت نفسه نحسّ سعادة كبرى وتثلج صدورنا ونحن نلحظ الخراب من حولنا يعمّ والاضمحلال يسري. فكم من مسجد مهجور قد علاه التراب، وكم من أهلّة مآذن زالت عنها وضاءتها، وكم من خانات خلت من قاطنيها، وكم من بيوت أثرية تداعت سقوفها». ونحن نجد إلى جانب هؤلاء الكتاب الإنجليز الذين أسفّوا وأسفروا في عداوتهم آخرين مثل كنجليك تختلج نفوسهم بأصداء الحروب الصليبية؛ وفريقا ثالثا لبسوا مسوح الورع ليطعنوا الإسلام في أعزّ ما يملك وهو العقيدة، فيقول قائلهم متمنيا والتشفي يطغى على أمنياته: «أبشروا فإن ظل المحمدية يتراجع وينمحي. وما من شك في أن هذه العقيدة قد بدأت تفقد أثرها في قلوب معتنقيها، وهو ما سوف يُخلي السبيل أمام المسيحية المخلّصة لتحلّ محلها في قلوب هؤلاء الناس عامة والقضاء على الإسلام قضاء مبرما، وهو ما نصبو إليه ويرجوه كل راج».

أين هذا التجنّي من موقف شارل بلان عضو المجمع العلمي الفرنسي حين كان مستغرقا في تأملاته بالإسكندرية مستعرضا أمجاد مصر منذ الفراعنة حتى البطالمة متحسّرا على ضياع مخطوطات مكتبتها العريقة، وإذا بالرسام ستوب يسخر من ميوله الإسلامية وتعاطفه مع المسلمين فيذكّره بأن الزعيم الظالم الذي أمر بحرق مكتبة الإسكندرية هو الخليفة عمر بن الخطاب، فإذا بشارل بلان يأخذ عليه غلوّه ويلفته إلى ما في ترديد هذا القول من زيف

شاتن، ويوضّح له أن مكتبة الإسكندرية قد التهمتها النيران أول مرة بسبب حروب قيصر حينما كان يدافع عن أسطوله ضد أهل الإسكندرية، واشتعلت فيها النيران مرة ثانية في عهد الإمبراطور ماركوس أوريليوس، إلى أن قُضي عليها تماما في عهد الإمبراطور ثيودوسيوس عندما أمر بإحراق كل ما يمتّ للوثنية بصلة فانقضّ جنوده على السيرابيوم وأحرقوه عن آخره بإشراف البطريرك تيوفيل، وعندما فتح عمرو بن العاص مصر لم يكن في مكتبة الإسكندرية من مؤلفات إلا النذر اليسير، إلى أن ينتهي إلى القول: «ومن الحق عليّ أن أبرّئ الخليفة عمر من هذا السلوك الهمجي، فإنني في قرارة نفسي أكنّ إعجابا لا حد له لهذا الزعيم الفذ الذي أثر عنه قوله يوم مبايعته هذا القول الرائع الذي طبّقه فعلا خلال ولايته: لست إلا واحدا منكم، ولست خيركم. أطيعوني ما أطعتُ الله ورسوله، فإذا عصيتُ الله ورسوله فلا طاعة لي عليكم. أعينوني إن أحسنت وقوّموني إن أسأت. ألا إن أقواكم عندي الضعيف حتى آخذ الحق له، وإن أضعفكم عندي القوي حتى آخذ الحق منه»(١٢٦).

خامسها، أنه كثيرا ما يُعاب على الفرنسيين حرصهم المحموم على تصدير ثقافتهم باعتبارها أيضا لونا من الاستعمار، إلا أنهم ينبرون إلى الردّ على ذلك بأنهم إنما يبغون نشر دولة الفكر مضطلعين برسالة نشر المدنية لأن العالمية هي المناخ الطبيعي لبثّ أفكارهم، إذ يزهو الفرنسي - زيفا - بأن لكل إنسان في الوجود وطنين: وطنه الأصلي ثم فرنسا، بينما يؤمن في قرارة نفسه بأن فرنسا للفرنسيين وحدهم ولايفتأ يردّد عبارته المأثورة «أجنبي قذر» Sale étranger، كما لايغيب عن بالنا أن سلوك الجنود الفرنسيين في الجزائر لم يكن أكثر «تمدّنا» من سلوك الجنود الإنجليز في مصر أو الهند. على أن الفرنسيين في الحق يصونون لغتهم بنفس العناية التي تُصان بها أداة صاحب الحرفة حتى غدت شفافية الفكر الفرنسي وقدرته على أن ينقل نفسه ويتصل بغيره أعظم إسهام له في حضارة الإنسان ومن ثم طغى على الأفكار كلها. ويتميز اللاتيني عامة والفرنسي خاصة بطاقة خلاّقة وقدرة على التحليل وتمسّك بالمنطق العقلاني وكفاءة في التعبير جعلته ينظر إلى الأمور من وجهة نظره الشخصية دون قيد. ولعل مردّ هذا إلى ذلك الجانب من الأرومة الكلتية(١٢٧) التي ينتسب أيضا إليها فزرعت فيه ذلك الجانب الفوضوي في فرديّته.

لقد كان كل خير في الفرنسيين وكل شرّ فيهم وكل عظمتهم وكل ضعفهم ينبع على حد قول أندريه سيجفريد من مفهوم الفرنسيين للفرد وخاصة استقلاله الفكري، فهم تلامذة الفيلسوف ديكارت والشاعر لافونتين، يؤمنون بمذهب الشك ولا يأخذون الكلام على علاّته كما يفرّقون بقريحتهم الصافية بين الطيب والخبيث، وتمكنهم ملكة «التحليل»(١٢٨) التي يتحلّون بها من الإفصاح عن خصائص ما تقع عليه أنظارهم تارة بذكاء وفطنة وموضوعية، وتارة أخرى بحماسة رومانسية غنائية غير مسبوقة لا تزال حيّة لقدرتها المستمرة على الإثارة الفكرية والعاطفية. كما يملكون بقدرتهم الفذّة على «التركيب»(١٢٩) أن يستقرئوا من التفاصيل طابعا عاما للظواهر الاجتماعية والحقائق الفنية الشاملة. وعلى حين كان الفرنسي يعبّر عن تفوّق فرنسا التي تسكن وجدانه تعبيرا يتّسم بالبساطة وخفّة الظل والمجاملة، كان الإنجليزي المؤمن بأن بريطانيا أرقى بلاد العالم دون منازع حريصا على أن يفرض على النّاس بتعاليه الممجوج الإحساس بذلك.

على هذا النحو اختلف سلوك الرحّالة الإنجليز في البلاد التي يزورونها عن سلوك أقرانهم الفرنسيين، فبينما تتخيّر الكثرة من الإنجليز العزلة المريحة والتفرّد والبعد عن الأهالي، تخالط

(١٢٦) لقد التبس الأمر على هذا الأديب الفرنسي الجليل فإذا هو يعزو هذه العبارة المأثورة إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه، في حين أنها لأبي بكر الصديق رضي الله عنه بعد أن تمت له البيعة.

(١٢٧) الكلت مجموعة من الشعوب عرفت منذ أوائل الألف الثانية قبل الميلاد وبلغت مرتبة الزعامة السياسية والثقافية في غرب أوروبا ووسطها بين ١٢٠٠ و٢٠٠ ق.م.

(١٢٨) Analysis المنهج التحليلي وهو تجزئة العمل الأدبي أو الفني تجزئة تُعرف بها مكوّناته أو عناصره الأولية [م.م.م.ث].

(١٢٩) Synthesis المنهج التركيبي ويعتمد على الاتجاه من الأجزاء إلى الكل الذي يضمّها، أي البدء بالجزئي وضمّ مثله إليه ليتكون منه الموضوع المراد تركيبه، على العكس من المنهج التحليلي الذي يعتمد على الاتجاه من الكل إلى الأجزاء. [م.م.م.ث]

الكثرة من الفرنسيين الطبقات الاجتماعية المحلّية وتعيش بينها تشاركها أفراحها وأعيادها ومسرّاتها دون استعلاء أو برم، ينشد الواحد منهم أن يُحبَّ ويُحَبَّ مُلقيا على عاتقه نشر إشعاع فرنسا الثقافي ومبادئ ثورة ١٧٨٩، ولا يتورّع كما يقول بييردانينوس « عن السعي وراء مغامرة غرامية حتى في مواخير الملايو أو بين الملوّنين». وقد رأينا كيف أقام جيرار دي نرڤال بالأحياء الشعبية مختلطا بالأهالي متظاهرا باعتناق دينهم مقتنيا الجواري الشرقيات مثلهم، وظل الحنين إلى مصر والمصريين يلازمه بعد عودته إلى فرنسا، وهو القائل: لا مناص من أن أتزوج فتاة ساذجة نبتت على أرض هذه التربة المقدسة التي هي أول وطن لنا في الشرق، ومن أن أستحم في ينابيع الإنسانية المفعمة بالحيوية والتي منها انبثق الشعر وإيمان آبائنا. وحينما سئل كيف رأى نساءه الشرقيات أجاب بأسلوبه الرومانسي الغنائي مشدوها وكأنه في حلم: « إنهن متباينات الجمال كالطيور، منهن الذهبية ومنهن النحاسية، ومنهن الصفراء ومنهن البيضاء ».

أما شارل بلان الجليل فلم يقو على كتمان ما اعتلج في نفسه من انفعالات حتى ما جنح منها إلى شهوة الجسد، بل لقد استعاد شبابه من جديد حين أثاره مشهد وقعت عليه عيناه بينا كان يتأمل عمود پومپي في الإسكندرية حيث ظهرت فجأة صبيّة مصرية تقود والدها الكهل الضرير نحو مسكنهما المتواضع القريب فتنته بجمالها وسمرة بشرتها وعينيها وشعرها وقوامها وهي تخطو غير مدركة لسحرها فتصيبه بنشوة مباغتة، ومن ثم يسارع إلى مناداة زملائه من المصوّرين والمثّالين كي يستلهموا هذا « النموذج » الفني المتحرك الذي وصفه بقوله: « إنها نحاسية اللمحات يميل شعرها الأسود إلى الزرقة من أثر الشمس، وفي عينيها نعومة المخمل، وقد حالت ألوان ثوبها الرّث بينا تقود أباها العجوز الذي ذهب الرمد ببصره فاتكأ بيده على كتفها على حين استندت يده الأخرى على عصا وهو يسير ببطء يستجدي الصدقات. إنهما يمثلان معا نموذجا فريدا يحلم به أي فنان لتسجيل صورة حيّة لأوديب في صحبة ابنته أنتيجونا.. واندفعتُ أنادي [المصوّرين] فرومانتان وجيروم وجيوم ألفت أنظارهم إليها غير أن أحداً منهم لم يكن إلى جواري، فأسرعت إلى الفتاة أملأ كفّها بعطاء كان في جزالته ما يعدل ما هي عليه من جمال طاغ لم تلتفت هي إليه».

إننا لانصادف كثيرا رحالة إنجليزيا يفصح عن مشاعره الذاتية أمام مثل تلك الصور والمشاهد بمثل هذه الصراحة والوضوح، فهو متحفّظ يدور داخل نفسه صراع بين ذاتيته وبين إحساسه بتمثيله لدولة عظمى حتى نرى أغلبهم يتنكّر لكل ما هو خارج عن موضوعية رحلته وهدفها العلمي أو الاقتصادي أو التبشيري أو الاستعماري، لأنه في قرارة نفسه يؤمن أنه يجتاز بلاداً مآلها في ظنّه أن تنضم يوما ما إلى ممتلكات التاج البريطاني الذي أوفده الى تلك البلاد، فحتى إدوارد لين الذي تظاهر باعتناق الإسلام نراه بعد أن يصف مراسم الزواج ومواكب العرس وحفلات الزفاف التي يستهلّها بملاحظته عن العار الذي يلحق بالشاب المصري المحجم عن الزواج حين يبلغ سنّ معينة دون أن يكون ثمة ما يعوقه عنه، أقول إن إدوارد لين كان حريصا على أن يسجّل أنه على الرغم من الضغوط التي استهدف لها كي يتزوج من مصرية فإنه رفض المبدأ بلا تردّد، كما رفض عرضا آخر من صديق مصري بأن يهيئ له زواجا عرفيا، وإن كان ثمة من يدحض الزعم بعدم اهتمام لين بالمسائل الجنسية فيكشف عن أنه كان متزوجا من أمة معتقة تدعى نفيسة كانت جارية يونانية أهداها روبرت هاي للين الذي تعهّدها بالرعاية إلى أن تزوجها، وقد امتد بها العمر بعده وباعت مخطوطاته لمكتبة المتحف البريطاني. والراجح أن لين قد آثر التظاهر بالتّمسّك بهويّته

المزدوجة بوصفه مسنم المظهر رهبانيّ النطويّة، فتخلّى عن متعته البشرية كي يحتفظ بنزاهته العلمية وبقدرته على الملاحظة الموضوعية المحايدة في دراسته التي أعدّها في الأصل لمواطنيه الأوروبيين.

فكان على العكس من الفرنسي الذي لا يكبح مشاعره الإنسانية، حتى نري كاتبا وقورا مثل بيير لوتي الذي بدأ كتابه الفذّ «موت فيله» برصانة وجلال لا يخجل من أن يختلس نظرة شبقة إلى صدر إحدى النوبيات اللاتي يصفهن بقوله: «تسير الفلاحات برشاقة تستعصي محاكاتها في ثياب سود يجرّون أذيالها فوق التراب أو الرمال شأن سيدات البلاط وهن يجررن أذيال أثوابهن فوق أبسطة القصور. ما أغربهن في أرديتهن القاتمة التي تتجلى فيها سمات الحداد على عظمة هذا الشعب الغابرة وهن يخطرن بين الحقول أو فوق رمال الصحراء الساطعة بأضواء كأنها أضواء الأعياد، يخطرن غير مدركات لرشاقتهن الفطرية التي لم يلقنّها عن أحد مثلما كانت تخطر في الماضي صبايا الإغريق تقطر حركاتهن وإيماءاتهن رفعة ونبلا. وما من امرأة من نسائنا الأنيقات تستطيع أن تسبغ على نفسها مثل هذا التنسيق البديع في مثل هذه الثياب البدائية السوداء ذات النّسج الفجّ، لاسيما عندما ترفع إحداهن ذراعها فيتعرّى وهي واضعة فوق رأسها جرّتها المليئة بالماء، ماضية شامخة في أنفة وقد برز ردفاها المستديران رجراجين على الرغم مما تحمل، متّشحة بطرحة شفّافة سوداء يكتمل بها زيّهن، على حاشيتها شريط أحمر أو حبّات من الترتر الفضي.

وليس ثمة ما يضمّ شق صدر جلبابها الضيّق الهابط إلى الوسط، فيكشف شيئا عن بشرة عنبرية وعن ثديين متكوّرين عاجيين كانا في شبابها المولّي محط الأنظار بما تحملان من جمال مفرط».





ثبت المراجع

تمهيد تاريخي	
أحمد عزت عبدالكريم	عبدالرحمن الجبرتي. دراسات وبحوث. المكتبة العربية . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
أحمد أمين	* قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٣ .
ألفرد سكاون بلنت	* التاريخ السري لاحتلال إنجلترا لمصر. سلسلة «اخترنا لك».
أندريه سيجفريد	* سيكولوجية بعض الشعوب. ترجمة غنيم عبدون . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .
المسبحي	* الأمير المختار عز الملك محمد بن عبيد الله بن أحمد. ٩٧٧-١٠٢٩م. أخبار مصر. حققه أيمن فؤاد سيد وتياري بيانكي. المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ١٩٧٨ .
بيير كرابيتيز	* اسماعيل المفترى عليه. ترجمة فؤاد صروف. دار النشر الحديث. القاهرة ١٩٣٣ .
تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي المقريزي المتوفى سنة ٨٤٥ هجرية	* كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بخطط المقريزية. مؤسسة الحلبي
ثروت عكاشة	* القيم الجمالية في العمارة الإسلامية. دار المعارف ١٩٨١ .
جاك بيرك	* حيّ الجمالية منذ قرن مضى. أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة. مارس - أبريل ١٩٦٩ . وزارة الثقافة . مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ .
عبدالرحمن الرافعي	* تاريخ الحركة القومية في مصر. ثلاثة أجزاء. مكتبة النهضة ١٩٤٨ . «عصر إسماعيل». جزءان . مكتبة النهضة ١٩٣٢ .
عبدالرحمن الجبرتي	* عجائب الآثار في التراجم والأخبار. مطبعة بولاق ١٨٧٥ .
عبدالرحمن زكي	* القاهرة. تاريخها وآثارها (٩٦٩-١٨٢٥) من جوهر القائد إلى الجبرتي المؤرخ. الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .
عبدالرحمن زكي	* موسوعة مدينة القاهرة في ألف عام. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩ .
علي باشا مبارك	الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠).
محمد عبدالله عنان	* مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية. عيد القاهرة الألفي ١٩٦٩ . مكتبة الخانجي .
محمد طلعت عيسى	* أتباع سان سيمون. فلسفتهم الاجتماعية وتطبيقها في مصر . مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٣ .
صمويل جونسون	* راسلاس أمير الحبشة. ترجمة د. مجدي وهبة وكامل المهندس. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٩ .
نجيب عقيقي	* المستشرقون. دار المعارف. مصر .

* Abu-Lughod. Janet L.: **Cairo. 1001 years of the City Victorious.** Princeton University Press. Princeton. New Jersey 1971.

* Ayalon. David: **Gunpowder and Firearms in the Mamluk Kingdom. A challenge to a mediaeval Society.** London. Vallentine. Mitchell. 1956.

* Blachére. R: **L'Agglomération du Caire vue par quatre voyageurs Arabes du Moyen Orient**. Annales Islamologique VIII. Volume commémoratif du millénaire du Caire. (969-1969). Le Caire. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 1969.

* Clerget. Marcel: **Le Caire, Etude de Géographie Urbaine et d'Histoire Economique.** Le Caire. Imprimerie Schindler 1934. (2 Cols).

* Daniel. Norman: **Islam, Europe and Empire.** At the University press. Edinburgh 1966.

* Hanotaux. Gabriel : **Histoire de la Nation Egyptienne.** Librairie plon.

* Herold. J. Christopher : **Bonaparte in Egypt.** London 1962.

* Marsot, Afaf Lutfi Al-Sayyid : **A Socio-economic sketch of the "Ulama" in the 18th Century** : Colloque International sur L'Histoire du Caire.27 Mars-5 Avril1969. Ministry of Culture of the Arab Republic of Egypt.

* Mansfield. Peter : **The British in Egypt** . Holt. Rinehart and Winston. New York 1971.

* Raymond. André : **Les Bains Publics au Caire a'la fin du XVIIIe** Siècle.Annales Islamologiques VIII. Le Caire. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. 1969.

* Raymond. André : **Artisans et Commerçants au Caire au 18e Siècle.** Institut Français de Damas. 1973-1974.

* Rose. J. H : **Life of Napoleon** .George Bell,1901.

* Russel. Dorothea : **Medieval Cairo and the Monasteries of the Wadi Natrun.** A Historical Guide. Weidenfeld and Nicolson. London 1962.

* Said. Edward : **Orientalism.** Pantheon books. New York 1978.

* Stewart. Desmond : **Great Cairo. Mother of the World**. Rupert Hart-Davis. London 1969.

* Von Eckardt, Wolf : **The Man who Destroyed Paris**. Horizon Magazine. May 1963.

* Wahba. Magdi : **A Dictionary of Literary Terms.** Librairie du Liban 1974.

الباب الأول ، الفصل الأول

الرحّالة الفرنسيون

ج . ده شابرول * وصف مصر . الدول الحديثة . دراسة في عادات وتقاليد سكان مصر الحديثون . ترجمة زهير الشايب . القاهرة ١٩٧٦ .

محمد طلعت عيسى أتباع سان سيمون . فلسفتهم الاجتماعية وتطبيقها في مصر . مطبعة جامعة القاهرة .

* Abdel Meguid. Soad : **Aperçu sur la vie et L'oeuvre de Maxime du Camp.**1822-1894.

* Faculté des Lettres de Rennes 1951.

* Ampére. J.J : **Voyage en Egypte et en Nubie.** Paris. Calmann-Lévy 1881.

* Auriant. L : **L'Egypte. La Proie de ses Météques.** (1805-1920) .Chez P. M. Delesalle. Paris 1920.

* Blanc. Charles : **Voyage de la Haute Egypte. Observations sur les arts égyptien et arabe.** Paris. Renouard 1876.

* Bertrand. Louis : **Gustave Flaubert.** Ed. du Mercure de France 1923.

* Chasseboeuf. C.F : **Voyage en Syrie et en Egypte pendant les années 1783, 1784 et 1785.** Paris. 1799. Chateaubriand. François Rene de: **Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris. en allant par la Gréce et Revenant par l'Egypte, la Barbarie et l'Espagne.** Paris. Le Normant. 1811.

* Chateaubriand. François-René de: **Oeuvres Romanesques et Voyages.** Ed. Maurice Regard . Paris. Gallimard. 1969.

* Carré. Jean-Marie : **Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte.** L'Institut Français D'Archéologie Orientale . Le Caire 1956. (2Vols.).

* Coste. Pascale : **Architecture Arabe ou Monuments du Caire. Mesurés et dessinés 1818 a' 1825** par Pascale Coste. Typographie de Firmin Didot Fréres. Imprimerie de -l'Institut de France. Rue Jacob.56.

* D'Avennes. Prisse : **L'Art Arabe,d'aprés les monuments du kaire1878. Morel et Cie. Libraires- Editeurs.**

* Du Camp. Maxime : **Egypte, Nubie, Palestine et Syrie.** Dessins photographiques recueillis Pendant les années1850et 1851. Paris. Gide et J.Baudry. Editeurs. 1852.

* Du Camp. Maxime . **Souvenirs Littéraires.** Paris. Hachette 1882-1883.

* Du Camp. Maxime : **Le Nil. Egypte. et Nubie.** Paris1854. Michel Lévy.

* Dumesnil. R. et D. L. Demorest : **Bibliographie de Gustave Flaubert.** Paris. Giraud Badin.

* Denon. Vivant : **Voyage dans la Basse et la Haute Egypte.** Paris 1803. **Description de l' Egypte ou Recueil des recherches qui ont été faites en Egypte Pendant l'Expédition de l'Armée Française.** Publié par les ordres de sa majesté l' Empereur Napoléon le Grand a' Paris. l'Imprimerie Impéiale 1809.

* C.E. Savary : **Lettres sur L'Egypte -Ou l'on offre le Paralléle de moeurs anciennes et modernes de ses habitants. ou décrit l'état. le commerce,l' agriculture. le gouvernement. l'ancienne religion du pays. et la descente de St. Louis a' Damiette.** tiré de joinville et des auteurs Arabes. Paris 1785-86.

* Volney (C.F. Chasseboeuf. Comte de) : **Voyage en Syrie et en Egypte Pendant les anées 1783, 1784 et 1785.** Avec deux cartes géographique et deux planches gravées . Paris 1787.

* Flaubert. Gustave: **Voyage en Egypte** (1849 - 1850).

* Hanoum. Alihé . **Les Musulmanes Contemporaines.** Trad. de la langue turque par Nazimé- Roukié. Editeur Alphonse Lemerre. Paris 1894.

* Lamartine, Alphonse : **Voyage en Orient.** Hachette. Paris 1887.

* Lichtenberger. Marguerite : **Ecrivains Français en Egypte Contemporaine (de 1870 a' nos Jours).** Paris. Librairie Ernest Leroux 1934.

* Loti, Pierre : **La Mort de Philae.** Calmann-Lévy Editeur. (n.d.).

* Nerval. Gérard de : **Voyage en Orient.** Bibliothèque des Editions Richelieu. Paris 1950.

* Poitou, Eugéne : **Un Hiver en Egypte.** .1857.

* Sainte Beuve : **J. J. Ampère. Portraits contemporains.** Tome III.

* Taha-Hussein. Moenis : **Le Romantisme Français et l'Islam.** Dar El-Maaref. Liban 1962.

* Tissot. P.D : **Notice sur Vivant Denon, en tête du Voyage dans la Basse et l**

a Haute Egypte.1829.

الفصل الثاني والثالث

الرحّالة الإنجليز ونظرتان مختلفتان لواقع واحد.

حسن فتحي « القاعة العربية في منازل القاهرة. تطورها وبعض الاستعمالات الجديدة لمبادئ تصميمها . أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة . مارس-ابريل ١٩٦٩ ، وزارة الثقافة . مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ .

* **Ahmed, Leila : Edward W. Lane. A Study of his life and work and of British ideas of the Middle East in the 19th Century.** Longman . Librairie du Liban. 1978.

* Anderson, M.S: **The Eastern Question. 1774-1923.** New York. Macmillan 1966.

* Brombert. Victor : **Orientalism and the Scandals of Scholarship.** the American Scholar. Autumn 1979.

* Curzon. Robert : **Visits to Monasteries in the Levant.** London 1849.

* Daniel . Norman : **Islam. Europe and Empire.** At the University Press. Edinburgh. 1966.

* Daniel . Norman : **Edward Said and the Orientalists.** Extraits de Mélanges de l'Institut Dominicain d'Etudes Orientales. tome 15.1982.

* Edwards. Amelia : **A Thousand Miles Up the Nile,** In two volumes . Leipzig. Bernhard Tauchnitz.1878.

* Gordon. Lady Duff : **Letters from Egypt.** Brimley johnson. London1902.

* Henniker. Frederick : **Notes During a visit to Egypt, Nubia. The Oasis, Mount Sinai and Jerusalem.** London1823.

* Hill. S.S : **Travels in Egypt and Syria.** Longmans. Green . London 1866.

* Kinglake. Alexander W. : **Eothen .** New Edition. University of Nebraska press. Lincoln. 1970.

* Lane. Edward W : **An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians.** Written during the years 1833 1835. With 65 illustrations and 27 full-Page engravings. Alexander Gardener. London 1896.

* Lane-poole. Stanley : **Cairo, Sketches of its History, Monuments and Social Life**. London . J.S. Virtue and Co. 1895.

* Le. Sidney : **Dictionary of National Biography.** Oxford University press.

* Madden. R.R : **Travels in Turkey ,Egypt. Nubia and Palestine in 1824-27.** London 1829.

* Moussa, Fatma : **W. R. Hamilton "Aegyptiaca", 1809, An Evaluation** .Annual Bulletin of English Studies . Cairo University 1954 .

* Raymond. André : **Les Bains Publics au Caire à la fin du XVIIIe Siècle.** Annales Islamologiques VII. Le Caire. Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orintale. 1969.

* Rushdi. Rashad : **English Travellers in Egypt during the Reign of Mohammed ali**. Bulletin of the Faculty of Arts. Fouad I University. December 1952.

* Rushdi. Rashad : **The Literary interpretation of Egypt 1835-1850.** Annual Bulletin of English Studies. Cairo University 1954.

* Rushdi. Rashad: **The Lure of Egypt.** The Anglo-Egyptian Bookshop. Cairo(n.d).

* Said. Edward : **Orientalism.** Pantheon Books . New York.1978.

* Searight. Sarah : **The British in the Middle East**. East-West Publications. London and the Hague. in association with Livres de France. Cairo. 1979.

* Thackeray. W. M : **Lovel the Widower, Etc and A Journey from Cornhill to Grand Cairo**. London. Collins' Cleartype Press.

* Urquhart. D : **The Spirit of the East.** London 1838.

* Warburton. B.E. G : **The Crescent and the Cross.** London. 1844.

* Webster. James : **Travels through the Crimea, Turkey and Egypt, Performed during the years** 1825-1828. London 1830.





المحتويات

كلمة أولى ٩

تمهيد تاريخي ١٥

الباب الأول

الفصل الأول: ٦٥

الرحالة الفرنسيون ٦٩

إرهاصة رومانسية بشاعرية مصر «سافاري» (١٧٥٠ - ١٧٨٠) ٧١

رحالة غاز بعقل عالم وروح جاسوس «فولني» (١٧٥٥ - ١٨٢٠) ٧٥

الومضة الأولى لعلم المصريات «فيفيان دينون» ٨١

الفيلق الثقافي ١٢٥

صليبي في عباءة مُحدثة «شاتوبريان» ١٧١

مُزيح الظلمة عن غوامض الأسرار «شمبوليون» (١٧٩٠ - ١٨٣٢) ١٧٧

اتباع سان سيمون ١٨٥

الريشة العاشقة للفن الإسلامي «پاسكال كوست وپريس دافن» (١٧٥٠ - ١٧٨٠) ٢٠٣

التوفيق بين الأديان والانبهار بالإسلام «چيرارده نرفال» (١٨٠٨ - ١٨٥٥) ٢٤٩

استاذ جامعي يواصل مهمة شمپوليون «چان چاك أمپير» ٢٦٣

أديب مطبوع «جوستاف فلوبير» وأديب دارس «مكسيم دوكان» ٢٧١

العالم المفتون بمصر «تيوفيل جوتييه» ٢٨٩

مُصنف الشعوب «الكونت جُوبينو» ٣٠٥

الفيلسوف المتشبث بهيلينيته «إرنست رينان» ٣٠٩

مفكر تشغله قضية الفلاح «إدموند أبو» ٣١٣

ناقد يجتذب الملايين إلى تذوق الفن الإسلامي «شارل بلان» ٣٢١

أديب آفاق «شارل إدمون» ٣٢٥

عملاق يلهو على أرض مصر «إدوار شوريه» ٣٢٩

عاشق مصر وآثارها «پيير لوتي» ٣٣٣





الفصل الثانى: ٣٤٣

الرحالة الإنجليز ٣٤٥

الدبلوماسى المتسربل بالعجرفة البريطانية «وليام هاملتون» ٣٥١

شمشون الحفائر «بلزونى» - قنصل وتاجر «هنري صولت» ٣٥٧

رائد الأركيولوجيين الإنجليز «ولكنسون» ٣٦١

حياة نابضة تحت سقف مقبرة «روبرت هاي» ٣٦٥

الجراح «مادين» وسمه الزعاف ٣٨٩

قمتان للتعصب «ولسون وريتشاردسون» ٣٩٣

الورع المبدع «البارون كيرزون» ٣٩٧

اكتشاف الواقع بالصدق الفني «إدوارد لين» ٤٠١

السائحون يأخذون مكان الرحالة ٤٢٢

السباق نحو الإكزوتية ٤٢٩

سخرية هادئة «مارك توين» ٤٣٣

تأثر الأدب الإنجليزى بالشرق ٤٣٧

المسترخي بين أحضان الطبيعة «لورد لندسى» ٤٤١

الحقد المر على الشرق والإسلام «كنجليك» ٤٤٥

نزعة التعصب البغيض والتحريض على احتلال مصر «وُوربيرتون» ٤٥٣

رائد السخرية اللاذعة «وليام ثاكري» ٤٥٧

اقتحام عالم الحريم «صوفيا پول» ٤٦٧

ملاك الرحمة «لوسي داف جوردون» ٤٧١

روائية شهيرة يجتذبها علم الآثار المصرية «أميليا إدواردز» (١٨٣١-١٨٩٢) ٤٨١





الفصل الثالث: ٤٩٣

نظرتان مختلفتان لواقع واحد ٤٩٥

ثبت مراجع المجلد الأول ٥٠٩





الناشر

ثــــروت عكــــاشه



وُلِدَ بالقاهرة عامَ ١٩٢١، وَتخرَّج في الكليَّة الحربيَّة عامَ ١٩٣٩، ثمَّ في كليَّة أركان الحرب عامَ ١٩٤٨. فاز بجائزة «فاروق الأول العسكرية» الأولى في مسابقة القوات المسلَّحة للبحوث والدراسات العسكرية عام ١٩٥١. حصل على دبلوم الصَّحافة من كليَّة الآداب جامعة فؤاد الأوَّل (القاهرة) عام ١٩٥١. ونالَ درجةَ الدُّكتوراه في الأدب من جامعة السُّوربون بباريس (١٩٦٠). وشاركَ في حرب فلَسطين (١٩٤٨) وفي ثورة يوليه (١٩٥٢).

عُيِّنَ رئيسًا لتحرير مَجلَّة التَّحرير (٥٢ ـ ١٩٥٣)، ثمَّ مُلحقًا عسكريًا بالسِّفارة المصريَّة ببرن ثمَّ باريس ومدريد (٥٣ ـ ١٩٥٦)، ثمَّ سفيرًا لمصرَ في روما (٥٧ ـ ١٩٥٨)، ثمَّ وزيرًا للثَّقافة (٥٨ ـ ١٩٦٢)، وشَغَلَ مَنصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهليّ المصريّ (٦٢ ـ ١٩٦٦)، ثمَّ مَنصبَ نائب رئيس الوزراء ووزير الثَّقافة ورئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (٦٦ ـ ١٩٧٠). ثمَّ عُيِّنَ مُساعدًا لرئيس الجمهوريَّة للشئون الثَّقافيَّة (٧٠ ـ ١٩٧٢)، وعَملَ أستاذًا زائرًا بالكوليج دِه فرانس بباريس لمادَّة تاريخ الفنّ (١٩٧٣)، وانتُخبَ زميلاً مُراسلاً بالأكاديميَّة البريطانيَّة الملكيَّة (من ١٩٧٥ـ   )، كما انتخب رئيسًا لجمعية الصداقة المصرية الفرنسية (من ١٩٦٥ـ   ).

انتُخب عضوًا بالمجلس التَّنفيذيّ لمنظَّمة اليونسكو (٦٢ ـ ١٩٧٠)، كما عَملَ نائبًا لرئيس اللَّجنة الدَّوليَّة لإنقاذ فينيسيا وآثارها (٦٩ ـ ١٩٧٨). انتُخب رئيسًا للَّجنة الثَّقافيَّة الاستشاريَّة لمعهد العالم العربي بباريس (١٩٩٠ ـ ١٩٩٣). منحته الجامعة الأمريكية بالقاهرة درجة الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية (١٩٩٥).

فاز بجائزة الدولة التقديرية عن الفنون عام ١٩٨٨. وانتخب عضوًا بالمجمع العلمي المصري عام ١٩٩٧. فاز بجائزة مبارك للفنون عام ٢٠٠٢.

ومن بين الأوسمة والميداليات التي نالها وسام اللجيون دونير (وسام جوقة الشرف الفرنسي) بدرجة كوماندور (١٩٦٨)، ووسام الفنون والآداب الفرنسي بدرجة كوماندور (١٩٦٥)، والميدالية الفضية لليونسكو تتويجا لجهوده في إنقاذ معبدي أبو سمبل وآثار النوبة (١٩٦٨)، والميدالية الذهبية لليونسكو لجهوده في إنقاذ معابد فيله وآثار النوبة (١٩٧٠). والميدالية الفضية التذكارية لليونسكو عام ٢٠٠١ تكريما له بمناسبة مرور ٢٠ سنة على حملة إنقاذ آثار النوبة (١٩٦٠ ـ ١٩٨٠).

موقع المؤلف على الإنترنت
213.42.123.197/Tharwat/book/file.html

رودلف إرنست: الرسالة
متحف داهش بنيويورك©



ثروت عكاشه



مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

٢

دار الشروق

ثروت عكاشه



مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

المجلد الثاني

دار الشروق

هـــذا الكتـــاب

جولة بين عدد من كتب الرحلات ولوحات الفنانين الأوربيين والأمريكيّين الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر، تتناول نماذج من انطباعات الرّحالة والفنانين والأدباء الفرنسيين والإنجليز عن مصر والمصريين. قد يحمل بعضها مودّة صافية وقد يزخر البعض الآخر بنقد لاذع أو تشهير ماكر أو تعريض سافر. فلا بأس من أن يعرف القارئ المصري والعربي ما قيل فيه من مدح وما قيل فيه قَدْح. وليس كل ما قيل من ذم يخلو من تحامل. والقارئ وهو يطالع هذا أو ذاك قادر على التمييز بين ما هو حق وما هو باطل.

والكتاب بمجلّديه يعرض جملة من أبدع اللوحات ذات الأهمية التي صوّرها أو رسمها الفنانون الفرنسيون والإنجليز والأوربيون ممن زاروا مصر في القرن التاسع عشر وانفعلوا بمجتمعها وأهلها وآثارها، وخاصة ما فيه إشارة إلى ما جاء على ألسنة الرحّالة والأدباء من وصفهم لأشياء أو ذكْرهم لعادات، حتى يتسنّى للقارئ أن يربط بين ما جاء مصوّرًا وما جاء مدوّنًا. ومن هذه اللوحات ما هو بالألوان المائية، ومنها ما هو تصوير زيتيٌ، ومنها ما هو بتقنية حفر الرسوم على الحجر وطبعها، ومنها ما هو تسجيل فوتوغرافي حين اختُرعت آلة التصوير في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وقد أضاف المؤلف إلى هذه الطبعة الثانية حديثًا ولوحات مصوّرة لم يردا قبلُ في الطبعة الأولى، إثراءً لمضمون الكتاب، لاسيما موضوع التصوير الاستشراقي الذي رأى أن يكون جامعًا لكل ما في العالم الإسلامي من مغربه إلى مشرقه [مراكش والجزائر وتونس ومصر والشام وتركيا] أدبًا ورحلةً وتصويرًا لما لهؤلاء الأدباء والرحّالة والفنانين من تجربة وخبرة عن تلك الأقطار بعد أن داستها أقدامهم وعاشوا بين أهلها.

ويضم الكتاب بمجلّديه ٦٥٠ لوحة كما ينفرد بنشر لوحات لم يسبق نشرها من قبل. وعلى هذا فالكتاب باقة اجتمعت زهراتها من حدائق الأدب والفن المختلفة قطفها د. ثروت عكاشة على هواه ونسّقها بيداه لتشيع شذى جديدا، وإن كان في الحقيقة عصارة هذه الزهرات جميعا.

النـاشـــر

جون فردريك لويس، وجبة الغداء في مسكن الدار بحي الأزبكية
ألوان دهان، جاليري لندن

مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)



ثروت عكاشة

مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

المجلد الثاني

الإخراج الفني

مجدي عز الدين

الطبعة الأولى ١٩٨٤ م
الطبعة الثانية ٢٠٠٣ م

© دار الشروق

٨ شارع سيبويه المصري
رابعة العدوية - مدينة نصر
القاهرة - مصر
تليفون: ٤٠٢٣٣٩٩ (٢٠٢)
فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
e-mail: dar@shorouk.com
www.shorouk.com

ثـروت عـكاشـه

مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

المجلد الثاني

دار الشروق

الباب الثانى
التصوير الاستشراقى

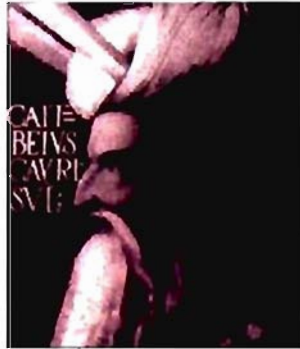
كلمة أولى



ليس الاستشراق الفني كما قدمت إلا مرحلة من مراحل نزوع الأوربيين إلى البلاد الغربية عنهم أو إلى ما أطلق عليه اسم «الإكزوتية». وكان هذا النزوع قائماً منذ عهد الرومان الذين جلبوا إلى بلادهم مع عقيدة إيزيس المصرية وعقيدة ميثرا الفارسية الطرز الزخرفية المصرية والفارسية. وبدأت مرحلة الاستشراق من اللحظة التي شرع الفنانون الأوربيون فيها رسم شخوصهم معممين متمنطقين بالأحزمة. وكان سقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣ إيذاناً بتسرب المظاهر الشرقية إلى أعماق أوربا. فما لبثت أزياء الغزاة الأتراك بقفاطينهم وعماماتهم المرصعة بالجواهر وسيوفهم المقوسة أن شقت طريقها إلى لوحات الفنانين. وكان محط هذا الاستشراق الفني مدينة البندقية حيث يستقبل أمراؤها في ثيابهم الدمقسية السفراء الأتراك المعممين مصحوبين بالجنود الإنكشارية المدججين بأسلحة عجيبة. وما لبث المصور البندقي جنتيلي بلليني (١٤٢٩-١٥٠٧) أن قصد القسطنطينية ليرسم «بورتريه» السلطان محمد الفاتح **(لوحة ١)**، ولسنا ندري بعد كيف قدر له أن يرسم بورتريه السلطان قايتباي **(لوحة٢)** ثم السلطان الغوري **(لوحة ٣)** ولوحة «استقبال سفير البندقية في القاهرة» التي نسبها البعض إليه **(لوحة ٤)**، كما قد حملت طبعات كتاب «رحلات ماركو بولو» الڤينيسية بصور شرقية أكثرها مستوحى من تركيا. وقد اعتاد المصورون الأوربيون في مبدأ الأمر اقتباس تفاصيل لوحاتهم الاستشراقية من مجموعة الصور المطبوعة بطريقة الحفر المعروفة باسم «العادات والأزياء التركية» لنكيور لورك التي نشرت في نهاية القرن السادس عشر **(لوحة ٥)**. على أن الحروب كانت أكثر إشاعة لشهرة الأتراك في أوربا من الصلات الدبلوماسية، وخاصة بعد أن توقف زحفهم غرباً في أعقاب هزيمتهم في معركة ليبانتو



لوحة (١) جنتلي بلليني.
السلطان محمد الفاتح.

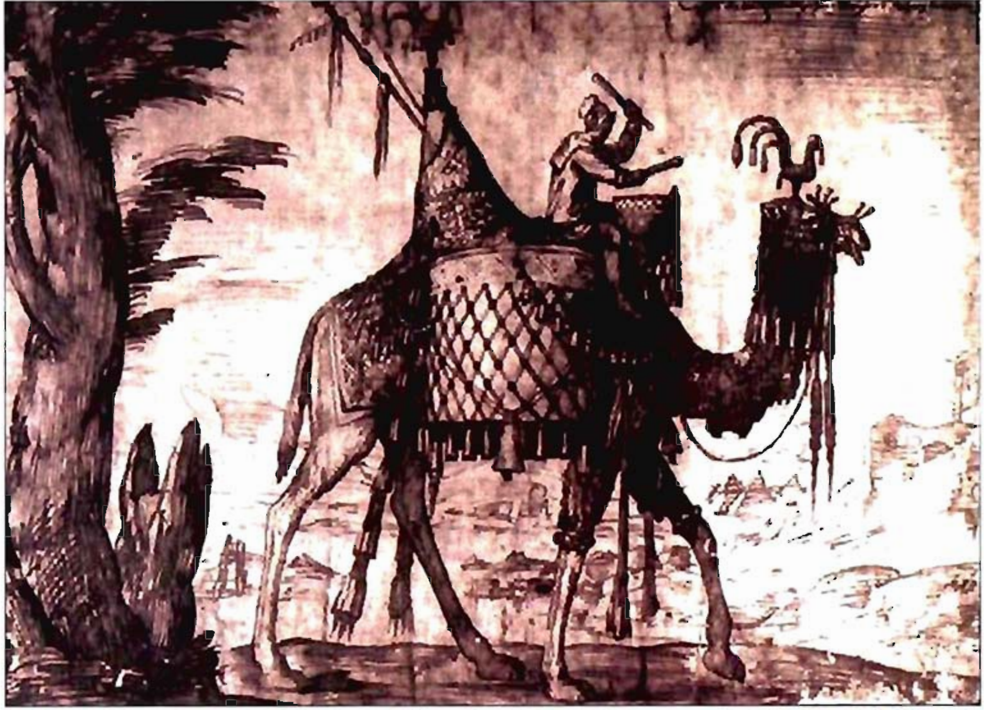


لوحة (٢) جنتيلي بلليني:
السلطان قايتباي



لوحة (٣) جنتيلي بلليني:
السلطان الغوري

لوحة (١:١) - جنتيلي بلليني: استقبال سفير البندقية في القاهرة في الحوش السلطاني بالقلعة. ويبدو السلطان قنصوه الغوري جالساً على دكة معتمراً غطاء رأس له ستة أطراف، وخلفه اثنين من حاشيته يوم الاثنين ٢٣ صفر ٩١٨هـ / ١٥١٢م عند استقباله لبعثة دبلوماسية ايطالية برئاسة السفير دومينيكو تريفيزانو من جمهورية البندقية. ويبدو أعضاء البعثة معتمرين القلنسوات سوداء، ويتقدمهم مترجم يرتدي عمامة بيضاء. ويلاحظ في مقدمة الصورة إلى اليسار قرداً يلوم نسناساً لسلطة السلطان. لوحة زيتية ١١٨×٢٠٣سم. بإذن من متحف اللوفر.



لوحة (٥) ملكيور لورك.
جمل. ١٥٥٧ متحف اللوفر.
أحد أقدم الرسوم التي أنجزت
بتركيا على يد فنان دانمركي

البحرية ١٥٧١ وفك الحصار عن فيينا ١٦٨٣؛ فانبرى الفنانون الأوربيون يخلدون هاتين الموقعتين في تصاويرهم ويسجلون الأتراك بمظهر الغزاة غلاظ القلوب. ومضى الكتاب يستمدون إلهامهم من الحكايات الشرقية مستعيرين عناصرها من الجان والعفاريت والسحرة والأمراء والسلاطين والجواري والقيان. وقام أنطوان جالان بترجمة كتاب «ألف ليلة وليلة» (١٧٠٤ ـ ١٧٠٨)، واقتبس لافونتين الأساطير الهندية ببراعة؛ وتراسل الملوك الأوربيون مع السلاطين الشرقيين وأوفدوا بينهم البعثات. وما لبث الشرق أن بادل الغرب الود، فاحتشدت قصور إصفهان بالزخارف الأوربية، وتتابعت الشخوص التركية في مسرحيات قصر فرساي، وأترعت الباليهات في بلاطات الأمراء الإيطاليين بالرقصات التركية الطابع التي صمم أزياءها فنانون عاشوا بمصر والشرق.

وقد أظهر الإنجليز اهتماما مبكرا بالأزياء الشرقية منذ رسم الفنان الفلمنكي الأصل فان دايك بعض شخوص لوحاته عام ١٦٠٩ بالثياب الفارسية والعمائم الضخمة. وفي بلجيكا رسم الفنان روبنز (١٥٧٧ ـ ١٦٤٠) شخوص لوحة هزيمة سنحريب **(لوحة ٦)** بالأزياء الشرقية؛ وشخوص لوحة «المجوس يقدمون الهدايا للمسيح الطفل» في صورة باشوات الشرق **(لوحة ٧)**. غير أن رمبرانت (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩) كان الرائد الحقيقي للصور الاستشراقية التي كان موضوعها ذريعة لتصوير الأثاث الشرقي الباذخ والعمارة غير المألوفة، متخيرا نماذجه التي احتذاها لتصوير قصص أنبياء العهد القديم من مجتمع اليهود حوله الذين أضفى عليهم العباءات والعمائم والقلادات

الجواهر، هذا إلى ماكان يشاهده من متاع وفرش وشوار وأدوات استعارها من المعابد اليهودية المجاورة لمسكنه، فضلا عن محاكاته لما كان يقتنيه هو من أسلحة تركية وأقمشة فارسية ومنمنمات إسلامية مغولية من الهند. لقد كان رمبرانت يتصف وحده دون سائر المصورين المستشرقين بميزة تميز عليهم جميعا، وهي الإحساس الدفين بتوقير الشرق وإجلاله **(لوحة ٨)**. وثمة أسباب سياسية واقتصادية مهّدت لأوربا أن تقع على التصاوير المغولية بالهند. وإذا هي تنال إعجاب فنانيها، وكان رمبرانت أول من أعجب بهذا الفن، وإذا هو يقتني بعض تلك المنمنمات، ثم أخذ ينقلها بيده مابين عامي ١٦٥٤ و١٦٥٦، وتحتفظ المتاحف الآن بعشرين منها، هذا إلى أنه ضمّن بعض عناصرها لوحاته بعد أن مزجها بأسلوبه. وما استنسخه رمبرانت ليس غير عجالات تخطيطية أضاف إليها من عنده تقنية الإشراق والعتمة «كيارو سكورو» التي أثرت عنه والتي خلت منها الأصول المغولية، فإذا الشخصيات فيها تبدو وكأنها في أصولها **(لوحة ٩)**.

وكان السفير الفرنسي بالقسطنطينية قد كلّف الفنان الفلمنكي جان - باتيست ڤانمور عام ١٧٠٧ بإعداد مجموعة من اللوحات تصوّر الأزياء الشائعة في أنحاء الإمبراطورية العثمانية ليضمها كتاب شامل صدرت طبعته الأولى بباريس عام ١٧١٣، (*) ما لبث أن غدا مصدرا هاما يرجع إليه الفنانون المزخرفون، بل ومصممو الأزياء الذين يزوّدون المجتمع الأوربي بالنماذج التركية الفاخرة الوشيجة المرشّاة؛ فليس ثمة ما يضارع أشكال الثياب في تعريف القارئ بحضارة من الحضارات، على نحو ما جاء في تقديم الناشر المعروف لوهاي Le Hay للكتاب. ومن المعروف أن أبرز ما يميّز الأزياء التركية هو عمارة الرأس بأشكالها المتنوعة **(لوحات من ١٠ إلى ٢٢ ملونة)**.

(*) Jean - Baptiste Van mour: Recueil de Cente Estampes representant differentes Nations du Levant.
وقد عيّن المصوّر ڤانمور بعد ظهور كتابه مصوّراً للسلطان.

ومع مطلع القرن الثامن عشر احتلت الطرز التركية مكانة زخرفية بارزة في العديد من اللوحات الفنية. وتخصّص فنانو البندقية في رسم مشاهد الحياة والمناظر الطبيعية في القسطنطينية. كما استأجر الإنجليز في الهند الفنانين لتصويرهم وسط ممتلكاتهم وضباعهم وبين رعاياهم المقهورين في امبراطوريتهم النائية. ولقيت صور المناظر الطبيعية والأطلال العتيقة المرسومة وفق الأسلوب الرومانسي إقبالا لا يباري، وإذا المصوّرون الذين لم تكن لوحاتهم تخلو من المفردات والصيغ الكلاسيكية اليونانية الرومانية يتحولّون بسرعة تحت ضغط جنون التعلّق بكل ما هو مصري قديم إلى تضمين لوحاتهم المفردات والصيغ المصرية على النمط الذي تحمله لوحة الفنان الفرنسي أوبير روبير Hubert Robert (١٧٣٣ - ١٨٠٨) **(لوحة ٢٣)**. وتعدّدت في فرنسا وإنجلترا، كما أشرت إلى ذلك قبل، كتب الرحلات المصوّرة تضم صوراً مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو على الأسطح المعدنية للعمائر الشرقية وفقا للرسوم التي حملها معهم الفنانون من رحلاتهم، وللأزياء الشرقية وفقا للمنمنمات الإسلامية التي توفّرت بين أيديهم، وللأطلال التي تفيض خيالا وإلى جانبها شخوص شرقية. وكان هذا التباين الذي جمع بين القديم والحديث مما يلفت النظر ويثير الفضول والإعجاب: فإلى واجهة المعبد الكلاسيكي قد يقف جندي إنكشاري متكئا عليها وهو يدخّن نرجيلته، وإلى الوسط من البهو الفرعوني قد يبدو فلاح معاصر وبين يديه أغنامه يرعاها. وقد لجأ أكثر المصوّرين المستشرقين - من مصوّري القرن التاسع عشر ممن لم يغادروا أوطانهم والذين عُرفوا باسم «مصوّرو المقاعد الوثيرة» Armchair Painters - إلى مثل هذه الصور المطبوعة بطريقة الحفر يقتبسون منها ما تضم من مناظر عربية وأشكال للمباني وأزياء للأهالي ووضعات للشخوص



لوحة (٦): روبنز: هزيمة سنحريب. متحف ميونخ



لوحة (٧): روبنز: المجوس يقدمون الهدايا للمسيح الطفل. متحف أنفرس.



لوحة (٨) رمبرانت. وليمة الملك بيلشاصر حيث يدعو دانيال الذي أُطلق عليه خلال فترة السَّبيْ بَلْطَشاصّر كي يقرأ الكتابة الغريبة على مكلس حائط الملك ويفسرها له، فيلبسه الأرجوان وقلادة من ذهب [دانيال ٥]. لوحة زيتية ٦٦× ٨٢سم، ناشونال جاليري بلندن.



لوحة (٩). رمبرانت: منمنمات على غرار المنمنمات المغولية الإسلامية.



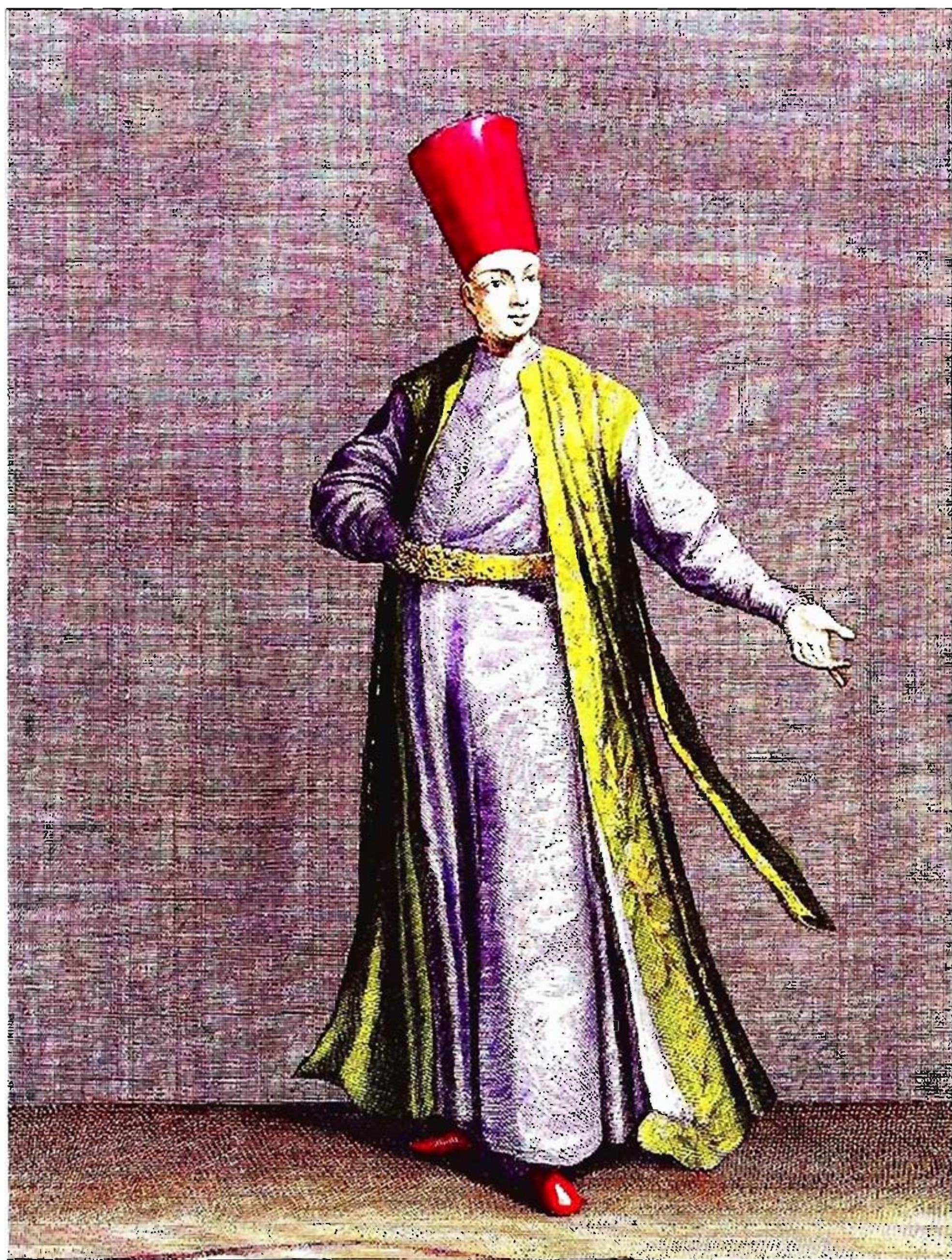
لوحة (١٠): فانمور: السلطان أحمد الثالث بين أفراد حاشيته أثناء رحلة صيد (١٧١٢).



لوحة ١١: فانمور: المفتي، ويعتمر بأكبر عمامة في كتاب «مجموعة الصور المطبوعة المائة التي تصور مختلف شعوب الشرق الأدنى» (١٧١٣). صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ١٢ : فانمور: الإبريقدار وهو الأغا حامل إبريق المياه، والمنوط به وضوء السلطان وغسيل أيدى ضيوفه بالسراي (١٧١٣)،
صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف دامشر للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ١٣ : فانمور: القابو أغاسي، وهو آمر المأمورين في القصر السلطاني، والمسؤول عن ضبط الأمور وربطها بالسراي.
صورة مطبوعة بطريقة الحفر، بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ١٤: ڤانمور: السُولاق. وهو صفٌ من الجند رماة السّهام في الرّكاب السلطاني. صورة مطبوعة بطريقة الحفر.
بإذن خاص من متحف داهستر للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

لوحة ١٥ : فانمور: معماري من أرمينيا. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.





لوحة ١٦ : ڤانمور: سيدة تركية تدخّن. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ١٧ : ڤانمور: فتاة تركية تعزف على آلة البزق. (١٧١٣) صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



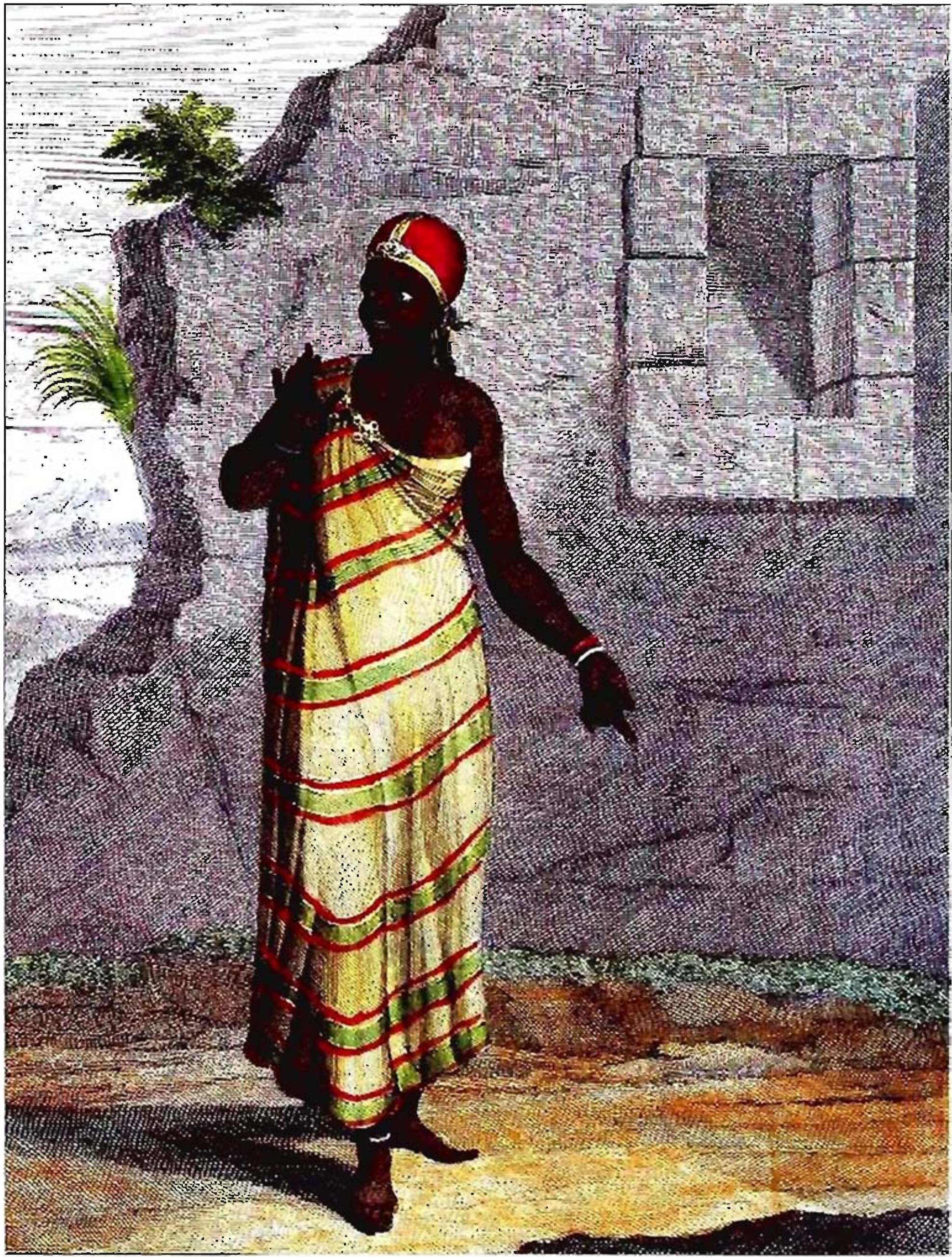
لوحة ١٨ : فاندور: راقصة تركية (١٧١٢) صورة مطبوعة بطريقة الحفر، بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك (٩).



لوحة ١٩ : ڤانمور: سيدة يونانية. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ٢٠ : فانمور: سيدة فارسية. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ٢١ : فانسون: امرأة من قبائل البربر بمراكش، صورة مطبوعة بطريقة الحفر، بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ٢٢ : فانمور: امرأة من أفريقيا. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك (؟).



لوحة ٢٣: أوبيرروبير: صبايا يرقصن حول مسلّة إلى جوار الأهرام. وتبدو في أمامية الصورة مسلّة متهاوية بالقرب من تمثال صرحي مهشّم. وأمامهما سلّم يوحي بأن فريقًا من الأركيولوجيين قد مرّوا بهذا الموقع. وإلى اليسار نرى نساء وأطفالا يشيرون إلى الأطلال بأيديهم. ومن ورائهم رجلان يتنافشان أمام تمثال لأبي الهول مشطور نصفين. ونشهد على مبعدة قافلة تمرّ أمام الأهرام، بينما يدور في بؤرة اللوحة مشهد مستقل لصبايا يرتدين ثيابا كلاسيكية ويرقصن على أنغام موسيقيين يجلسان فوق المسلة، يعزف أحدهما على قيثارة والآخر على مصفار. متحف الفنون الجميلة. مونتريال ١٧٩٨



لوحة ٢٤. انجر: الحمام التركي. متحف اللوفر.

(٢) Dominique Ingres
١٧٨٠ - ١٨٦٧
Antoine Gros
١٧٧١ - ١٨٣٥

إلى غير ذلك من بُسُطٍ وستائر وأوان مع الاحتفاظ بالشخوص أوربية ؛ وهو ما يتمثل فيما فعل المصوِّر الفرنسي أنجر[٢] في لوحته الشهيرة «الحمام التركي» **(لوحة ٢٤)**. وما إن ظهرت آلة التصوير الفوتوغرافي عام ١٨٣٩ حتى تلقف مصوِّرو المقاعد الوثيرة ما قدَّمته من صور يستلهمونها في تلفيق رؤاهم الخاصة عن الحياة اليومية مختلقين مشاهد إكزوتية جذابة تشدّ المشاهد الأوروبي.

وفي فرنسا كانت مدرسة «التصوير الكلاسيكية المحدثة» بزعامة المصوِّر داڤيد المولعة بتمجيد البطولات تعدّ الشرق ساحة فنية وَقْفاً على الفنانين المزخرفين وحدهم ينهلون منها إلى أن كانت الحملة الفرنسية على مصر، فإذا أبو الهول يغدو كما غدت إيزيس والمسلات من العناصر الأساسية للفن الجمالي بعد أن أضافت انتصارات نابليون إلى هذه الأوابد معاني خاصة. وبعد أن عاد الفرنسيون إلى أوطانهم لم ينسوا غرامهم بالقاهرة التي شاهدوا فيها بدائع أشبه ما تكون ببدائع «ألف ليلة وليلة»، وعاشوا أسرى تلك الذكريات التي جمعت بين اللذاذة والمتعة وبين الحقيقة والخيال، فلقد كان بعض مَنْ صحبوا نابليون يرون في حملته إلى مصر صورة تحكي ما فعله الإسكندر المقدوني من قبل وتخلِّده خلود الإسكندر. وهكذا بذر بونابرت وفنانه الأثير أنطوان جان جرو[٢] في الفن الفرنسي بذرة التيار الاستشراقي ليكون في خدمة الاستعمار طيلة القرن التاسع عشر حتى بلغ أوجه خلال غزوات الجيوش الفرنسية للشمال الأفريقي على أيدي فنانين مرموقين أمثال جرو وجيروديه وأوراس [هوراس] ڤرنيه وغيرهم من متواضعي المواهب ممن آثروا التبعية لفلسفة الدولة المتحكِّمة في أمور الفن. ولقد جاءت لوحات جرو الاستشراقية طفرة واسعة في فن التصوير الفرنسي، وهذا ما هيأت له مصاحبته للجيش الفرنسي في الحملة على إيطاليا من فرص لتصوير المعارك، فضلاً عن أن هذا اللون من تصوير المعارك كان مما يُرضي الذوق العسكري لإمبراطورية بونابرت. وكما مرّ القول فلقد نشر ڤيڤان دينون كتابه النفيس المزوَّد بصوره المطبوعة بطريقة الحفر،

لوحة ٢٥. جْرو: معركة أبي قير ١٨٠٦. الجنرال مورا قائد المعركة (تفصيل). لوحة زيتية ٥٧٨ × ٩٦٨سم. وتنطوي هذه اللوحة الضخمة على نواة الاستشراق العسكري الفرنسي. متحف فرساي.

كما ظهر كتاب «وصف مصر» بلوحاته الفريدة المتقنة عن آثار مصر الفرعونية والإسلامية، فاستعان أنطوان چان جرو بهذه المادة الغزيرة لتصوير معركة أبي قير (١٨٠٦) التي وفق فيها إلى التبشير بالاستشراق الرومانسي في إطار تكوين فني مستحدث خرج به عن مأثور تقاليد الكلاسيكية المحدثة. وكان يخص تصاويره بتلك اللحظة التي تحتدم فيها المعركة وتبلغ أوجها، فأبدع أيما إبداع في إعلاء شأن الجندي الفرنسي وهو في قمة الانتصار على حين أزرى للأسف بالجندي الشرقي وهو يستشهد في الميدان. وكما لجأ إلى إسباغ الضوء الساطع للرمز إلى عظمة الفرنسيين قادة وجنداً، لجأ إلى الظل الشاحب للرمز إلى الشرقيين في هزيمتهم بين قتيل وجريح. وعلى الرغم من أنه لم يشهد الحملة الفرنسية على الشرق إذ لم يكن قد صحبها، وعلى الرغم من أن تصاويره كانت من إملاء خياله لا من وحي الواقع، إلا أنها جاءت حافلة بالعناصر الشرقية التي تتمثل في الرايات الإسلامية الخفاقة، وفي الأزياء العسكرية الفاخرة المتنوعة الألوان، وفي الغلمان اليافعين والزنوج العراة والجياد المنقضة والمحاربين الأشداء والجرحى المستمين وهم يحاولون -بينما يعانون سكرات الموت- أن يحملوا على أعدائهم الفرنسيين.

ومع أن لوحة موقعة أبي قير ١٨٠٦ **(لوحة ٢٥)** تبدو وقد سادت صفحتها الدماء فقد بدا بعض المماليك في وسامة ترهص بشتى صور الأميرات والمحظيات، بينما يُرهص البعض الآخر بصور جنود الباشبوزق[٣] والأرناؤوط والإنكشارية فيما سيأتي بعد من صور شرقية. كذلك قضت الإيقونوغرافية[٤] العسكرية الفرنسية بإظهار العمائر والآثار المحلية في خلفية اللوحات، فنرى قلعة قايتباي شاهداً على الزمان والمكان في صورة معركة أبي قير. وفي موضع آخر من اللوحة نرى الجنرال مورا في أوج أناقته فوق جواده شاهراً سيفه بينا تغشى أمامية اللوحة أجساد القتلى والجرحى من جيوش المماليك.

(٣) باشي بوزوق هم جند غير نظامية من الأكراد والشراكسة والألبان جندهم الترك في حروبهم خلال القرن ١٩. وقد اتصفوا بالشجاعة والوحشية. وتعني لفظة باشي بزوق بالتركية: رأس مجنون أو مشوش.

(٤) Iconography الإيقونوغرافية هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين، ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات التي تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال الفنية التي تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين. وقد تدل هذه الكلمة أيضا على البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التي تعرض لشخصية بارزة في أحوالها المختلفة مثل الإيقونوغرافية النابليونية، الشكسبيرية. [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، م. م. ث. لصاحب هذه الدراسة. لونجمان، مكتبة لبنان ١٩٩٠]

ثم مايلبث أن لوي جيروديه(٥) أن يطالعنا بعد سنوات ثلاث بالإيقونوغرافية نفسها في لوحته «ثورة القاهرة» (لوحة ٢٦) حيث تظهر الأهرامات في خلفية الصورة، وقد اصطلح مؤرخو الفن على أن يعدّوا هذين التكوينين الفنيين بداية التصوير الاستعماري الفرنسي. ولقد عاصر هذين المصوريْن مصورون آخرون تناولوا موضوع الحملة الفرنسية على مصر والشام، غير أنهم لم يرقوا إلى مستوى الأوّلين.

وعلى غرار جيروديه سجّل الفنان جيران ثورة القاهرة في لوحته المعروفة باسم «بونابرت يعفو عن ثوار القاهرة» (لوحة ٢٧). وكلا اللوحتين تنمّان عن الاستعلاء الفرنسي الغاشم الذي يعدّ الأهالي الثائرين عصاة يستحقون التأديب والتحقير. لقد تحولت هزيمة بونابرت في الشرق نتيجة الدعاية المفرطة من خلال الفن التشكيلي إلى نصر زائف، فازدهرت اللوحة التاريخية والپورتريه اللذان تصدّرا غيرهما من فنون التصوير إرضاء لطموحات بونابرت الاستعلائية، فإذا صالونات الفن الرسمية تتحول إلى معارض لتمجيد الحروب والزهو بإذلال الشعوب، حتى شكّلت صيغة الحرب في سنوات مابعد الثورة نسبة خمسة إلى واحد من مجموع اللوحات التاريخية، وحلّ نابليون وقادة جيشه فيها محل الآلهة اليونان والأبطال الرومان الذين كانوا عماد صور المدرسة الكلاسيكية المحدثة على يديْ المصور داڤيد ومدرسته. وباتت المعارض الفنية في تعليق للمستشرق الفرنسي إتيين كاترمير الذي عاصر تلك الحقبة «صورة مصغّرة لمعسكر حربي لا لمعرض فني!»، بعد أن ظلت عقدة فشل نابليون في الشرق تلاحقه كظلّه طوال حياته. وعندما شاء تبديد هذا الشبح ربط بين ما كان له في الشرق وبين أمنيته في أن يكون القائد المظفر، ومن ثم أخذ في الطلب إلى المشرفين على الإدارات الفنية لتصوير معاركه في الشرق خاصة. حتى بات ينتقي هو بنفسه المعارك التي يتوق إلى تصويرها. وهكذا اقتصرت رسالة الفن في عهده على تخليد حكمه والإعلاء من شأنه وتصوير مشاهد التاريخ الفرنسي المعاصر. ومن هنا طالب بونابرت فنان الثورة الفرنسية داڤيد باطّراح الموضوعات الأسطورية الكلاسيكية في سبيل الموضوعات القومية التي تخلّد بطولة الشعب الفرنسي ومآثره. إلا أن فنان الثورة لم يرتض التخلّي عن مذهب الفن الكلاسيكي المحدث، فعاد نابليون ليغدق رعايته وحبه على جرو الذي ما لبث أن استجاب استجابة تامة في إبداعاته لما تقتضيه سياسة الإمبراطور نابليون من دعاية مزيّفة.

واقتصر إسهام الألمان في مجال الموضوعات الشرقية المصوّرة - إلا في القليل - على مناظر الأوبرا، إذ لم يجتذب هذا اللون من التصوير الوجدان الجرماني الذي قامت الرومانسية فيه على أساطيرهم القومية، فقد عرف الألمان الشرق بما كان يُكتب لا بما كان يصوّر، وأسهموا في الجهود الاستشراقية عن طريق الفلسفة والأدب أكثر مما كان عن طريق الفن.

وقد أسفر نجاح كتاب رحلة شاتوبريان إلى الشرق في فرنسا وذيوع قصائد بايرون في إنجلترا إلى ازدياد عدد اللوحات المصوّرة ذات الموضوعات الشرقية المعروضة في «صالون باريس» وفي «الأكاديمية الملكية» بلندن. وكما كان التصوير الاستشراقي لونًا من ألوان الرومانسية كذلك كان في الوقت نفسه أسلوبا جديدا لتسجيل التاريخ مصوّرا، فقد اكتشف المصوّرون تباعًا للوحاتهم في الأحداث التاريخية التي وقعت بين عامي ١٨٢٠ و ١٨٣٠، إذ حرّك استقلال مصر وتحرّر اليونان واحتلال فرنسا للجزائر اهتمام أوربا بمنطقة الشرق الأوسط، هذا إلى أن الترحال خلال الجيلين التاليين قد أصبح في متناول الجميع بعد أن غدا أكثر يسرا وسرعة عن ذي قبل. ولما كانت المدن

(٥) Girodet Trioson ١٧٦٧ - ١٨٢٤.



لوحه ٢٦. آن لوي جيروديه. ثورة القاهرة (تفصيل) لوحة زيتية ضخمة. ترهص فيها درجات اللون والموضوعات المصورة بما سيكون عليه التصوير الاستشراقي بعد ربع قرن (١٨١٠). متحف فرساي.



لوحة ٢٧ . جيران. بونابرت يعفو عن ثوار القاهرة. متحف فرساي

الأوربية المتخمة بالمصانع وقتذاك تظللها غشاوة قاتمة تبعث على الكآبة، فقد أضحت كل لوحة من اللوحات الاستشراقية التي تحفل بضوء الشمس انتصارا على تلك الكآبة. ولم تكن مثل هذه الصور تذكر الأوربيين بعالم آخر مختلف عن عالمهم وبمشاهد مثيرة للخيال ومتعة للعين وبمواقف بطولية فحسب، بل كانت تلوح لهم أيضا بتلك المتع التي لاتتيحها أوطانهم، وتدغدغ فيهم رغبة قوية في الإحساس بالكبرياء والتعالي. ولهذا كله تجاوز التصوير الاستشراقي فترة الثلاثين سنة التي استغرقها التصوير الرومانسي، مضفيا لونا مبتكرا على الأسلوب الأكاديمي الذي ظل متربعا على عرش صالون باريس حتى نهاية القرن. وتعد الفترة فيما بين عامي ١٨٤٠، ١٨٨٠ بحق العهد الذهبي للفن الاستشراقي، وما من مصور شهير وقتذاك لم يكن مستشرقا يوما ما: ديلاكروا[٦] وجيروم في فرنسا، وماكارت في النمسا، وبريولوف في روسيا، وجودال هنت في إنجلترا، وفورتوني في إسبانيا، وكافي وكورودي في إيطاليا. لكن ما كاد عام ١٨٨٠ يطل مع بزوغ أساليب الانطباعيين والرمزيين الحديثة في مواجهة الأسلوب الأكاديمي ومع تطور وسائل الانتقال بين أوربا وآسيا حتى أخذت موجة التصوير الاستشراقي في التراجع.

(٦) Auguste Delacroix ١٨٠٩ - ١٨٦٨.

ولم يتجاوز معظم المصورين الأوربيين في ترحالهم منطقة الشرق الأدنى المطلة على البحر المتوسط، فقد كان مصدر إلهامهم إسلاميا في أغلبه كما كان عالمهم الخيالي مستمدا من ألف ليلة وليلة، وأشعارهم المترجمة فارسية، غير أن افتتانهم بما يثير الخيال وينعش الغريزة الفنية انحصر في القاهرة واستنبول، فالترحال في فارس كان شاقا، واختراق الجزيرة العربية كان شبه مستحيل، على حين كان الشمال الأفريقي لايضم إلا بضعة أطلال هنا وهناك. وفي هذا الشرق الإسلامي كانت لمصر المكانة الأولى، تليها تركيا وولاياتها في سوريا ولبنان وفلسطين حيث الأراضي المقدسة التي تكاثر حجيجها من الإنجليز خاصة، على حين غدت الجزائر مرتعا للمصورين الفرنسيين الذين عنوا أولا بمشاهد البطولة ثم تصوير الحياة اليومية، ثم مالبثوا أن أغرموا بالمشاهد الماجنة.

على أن الصور الاستشراقية لم تكن كلها نقلا مباشرا لمشاهد الحياة الواقعية في الشرق، فلقد أمدّ الشعراء الأوربيون جمهور قرائهم بصور بديعة عن الشرق استوحوها من مطالعاتهم للأشعار الشرقية أكثر مما استوحوها من تجاربهم الذاتية أثناء ترحالهم، على حين استلهم أولئك الذين لم تطأ أقدامهم أرض الشرق مادتهم من كتابات الرحّالة العديدة. ومن بين الشعراء الأوربيين الأربعة الذين نظموا قصائد عن الشرق لم يزره منهم إلا اثنان هما بايرون وشاتوبريان بينما قنع الآخران وهما ڤيكتور هيجو وهينريش هايني بتصويره على نحو ما تجسّد لهما في خيالهما كما سبق القول. كما حظي بايرون بشهرة واسعة في هذا المجال حين شدّ رحاله في عام ١٨٠٩ إلى اليونان والقسطنطينية ومات عام ١٨٢٤ دفاعا عن استقلال اليونان، وزخرت قصائده التي تضمر في طيّاتها سيرته الذاتية بالأبطال الشرقيين.

وتتجلى القدرة على التبادل الروحي والفكري بين الأدباء والفنانين حين انفعل الشاعر الإنجليزي لورد بايرون بقصة ديودور الصقلي عن أشور باني پال الثالث الذي أشعل النار في قصره وانتحر محترقاً بعد أن أمر بذبح نسائه وخيله في أعقاب هزيمته على يد أخيه شمش شموكين [وإن ثبت تاريخيا أن العكس هو الصحيح][7] فألّف مأساته الشعرية «ساردانا پال»،[8] ورسم شخصيته في صورة الفارس الأمين المحب للسلام والكاره للحرب، لا عن عجز بل عن ترفّع وإنسانية حتى يكاد بايرون يوحي لنا بأن ساردانا پال كان شاعرا رومانسياً؛ فيقول على لسان ساردانا پال:

كم أحببتُ
كم أبدعتُ خيالاعشتُه
لم تفلت مني لحظةً نبض بالعشق الخلاّق
أما الموت فليس غريبا.
هو أهوَن مما نتخيّل
حقا، أنا لم أهدر حتى قطرة دم...
لم أهدر ما كان عليّ بوصفي سلطاناً أن أفعل
فيسيل محيطات تترى،
وليغدو اسمي في كل مكان يُقرَن بالموت.
كان بوسعي أن أطلق كلَّ ضروب الرُّعب،
أطبعها تذكارا للنصر.
لكني
لم أفعل
لم أندم
فحياتي حب
أصفَى من ماء النهر...
وإذا كان إهراق الدم
قَدَرا لا معدَى عنه.
فوافخري
لم أهدر قطرة دمٍ
فداءً لي
من أعراق بني أشور.

(٧) فضلاً عما أضافه ديودور من مبالغات وأخطاء تاريخية، فقد خلط بين شخصيات ثلاث، أحدها أشور باني پال وكان رجل فكر واسع الثقافة (٦٦٩-٦٢٦ق.م)، وثانيهما شمش شاموكين الذي قيل إنه مُشعل النار في قصره، وثالثهما أشور أطيل إيلاني المخنّث. انظر: الفن العراقي. موسوعة تاريخ الفن. العين تسمع والأذن ترى. لصاحب هذه الدراسة ١٩٧٤.

(٨) ساردانا پال هو الاسم اليوناني لأشور بني پال

لم أنفق مثقال ذرتهم
من بين كنوز نينوى التي لاتُحصى
أو حتى قطرة دمعٍ ذُرفت من أجلي.
فإن كرهوني بعدُ
فلأني لا أحمل ضغينةً في قلبي.
وإن ثاروا في وجهي
فلأني لم أطغ.
بئس رجال أنتم
لاترضون بكفٍ تُمسك بالصولجان،
وإنما ترضون بكفٍ تضرب بالسيف.

فإذا استمعنا إلى «مُوَرها» تلك اليونانية حظية سارداناپال التي صوّرها بايرون كإحدى بطلات الإغريق الأسطوريات ننعم بتألق وصفها لمليكها وعاشقها وقد هبّ فارسا مغوارا يردّ عن نفسه الاعتداء في بسالة فريدة:

هبّ كإعصار صِنو هرقل،
مليكي المعبود،
الرافل في العزّ،
الناعم بفنون تُرهف نبضات الحسّ،
منذ نعومة أظفاره
حتى شبّ عن الطوق،
وغدا رجلا فحلا ممشوقا.
ها هو ذا عينه
يندفع كسهم أطلق في الترّ
من بين وجوه ولِمة أنسٍ وشراب.
نحو بروق سيوف الحرب،
وكأن فراش العشق يُعدّ
ليستلقي فيه سعيدا.
هذا الصنديد الفارس
لجدير بفتاة يونانية
تجثو عاشقة عند موطئ قدميه،
وجدير بمُنشِد يوناني
يتغنّى بمآثره،
وبنُصُبٍ يوناني
يشمخ فوق ضريحه.

وحين تبلغ مأساة بايرون ذروتها، ويتيقن ساردانابال من الخسران، يؤمّن طريق النجاة لزوجته وعياله وسراريه وخدمه، فينطلقون في مركب عبر الفرات إلى برّ الأمان، ويبقى هو وموروها لمواجهة الموت في شجاعة نادرة، ويأمر بإعداد المحرقة. وينتظر حتى يسمع صوت بوق يصدر عن المركب التي تقلّ أسرته علامة تجاوزهم نطاق الخطر، فتتقدّم موروها لتُشعل النار في المحرقة التي تضم العرش وصاحبه، ثم تُلقي بنفسها بين أحضانه ليحترقا سوياً. فيقول ساردانابال:

هيّا اجمعوا حُزَم الأغصان الذابلة
وثمار الصنوبر وأخشاب الأرز
والعطور النفيسة والتوابل
والبخور والمرّ.
ضمّوها
واجعلوا العرش قلباً للمحرقة.
لكم أحببتك يابلد آبائي
وطناً أعشقه لامملكة أحكمها
كم أسبغتُ عليك ألوان السّلم وليالي البهجة.
أوَ هذا منك جزائي؟
أنا لست مديناً لك..
حتى بحُمْرة الخدي.
وأنت يامُورها
ونحن على عتبة الفناء
إن أحسست إيثاراً للحياة
فلتُفصحي،
لأن حبّي لك لن ينْقص.

موروها : مولاي، هل أشعل النار؟
ساردانابال : أوَ هذا ردّك؟
موروها : لترَين.
ساردانابال : وحق أسلافي وأنا ملاقيهم إنك لعنيدة.
موروها : أو تظنّ يونانية مثلي تتقاعس
عما تأتيه امرأة هندية؟
انظر
لقد أوقدتُ المصباح
ولسوف يضيء طريقنا إلى النجوم

لقد ألهبت هذه المأساة الشعرية (١٨٢١) خيال الفنان الفرنسي أوجين ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) فصوّر هذا الملك الأشوري أثناء موته في صورة الغليظ الجافي المهيب الجامد العواطف وقد اتكأ على سريره غير مكترث بما يجري حوله من سفك دماء خيله المطهّمة الأثيرة لديه ونسائه الجميلات المذعورات اللاتي يستجدين رحمته وهو الأمر بذبحهن في إصرار عنيد، بينا تناوله إحدى محظياته إبريق خمر وكأسا. لقد تفجّرت حسّية ديلاكروا المتقدة في هذه اللوحة الخالدة، فأبرزت التباين بين أجساد المليحات العاريات المتألقة وبين بشرات الرجال السُّمر الداكنة، بين النعومة والطراوة وبين الغلظة والقسوة.

وكان ديلاكروا منذ شبابه المبكر ينزع شأن الرومانسيين وقتذاك إلى الإكزوتية الشرقية فانكبّ على الرسوم الفرعونية والمنمنمات الإسلامية المصورة، العربية منها والفارسية والتركية والمغولية الهندية التي يحتفظ بها متحف اللوفر يتأملها متفحصا، ثم يتناول بعضها بالاستنساخ والتحوير **(لوحات ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١)** مما كان له أثره في إدخاله العناصر التشكيلية الشرقية ضمن العديد من لوحاته، حتى ليمكن أن نعدّ صالون باريس عام ١٨٢٣ هو فاتحة التصوير الاستشراقي حين شرع ديلاكروا في عرض صوره المستوحاة من الشرق التي خرج فيها على تقاليد المدرسة «الكلاسيكية المحدثة»، وحين انحصر موضوع لوحاته في اللحظة التي تصل فيها الأحداث إلى أوجها الدرامي من خلال الحركة الديناميكية الآسرة.

وإذ كان بايرون وديلاكروا قد أثريا الثقافة والفنون الإنسانية بإبداعات استلهماها من أساطير تاريخ الشرق القديم في تلك الحقبة زمانا ومكانا، فقد أبحتُ لنفسي أن أقدّمهما لقارئي في إطلالة سريعة أشركه معي فيما جاشت به من تأثر بها. وليغفر لي القارئ هذه الشطحة التي خرجَت بالموضوع عن سياقه إلى رحاب الخيال.



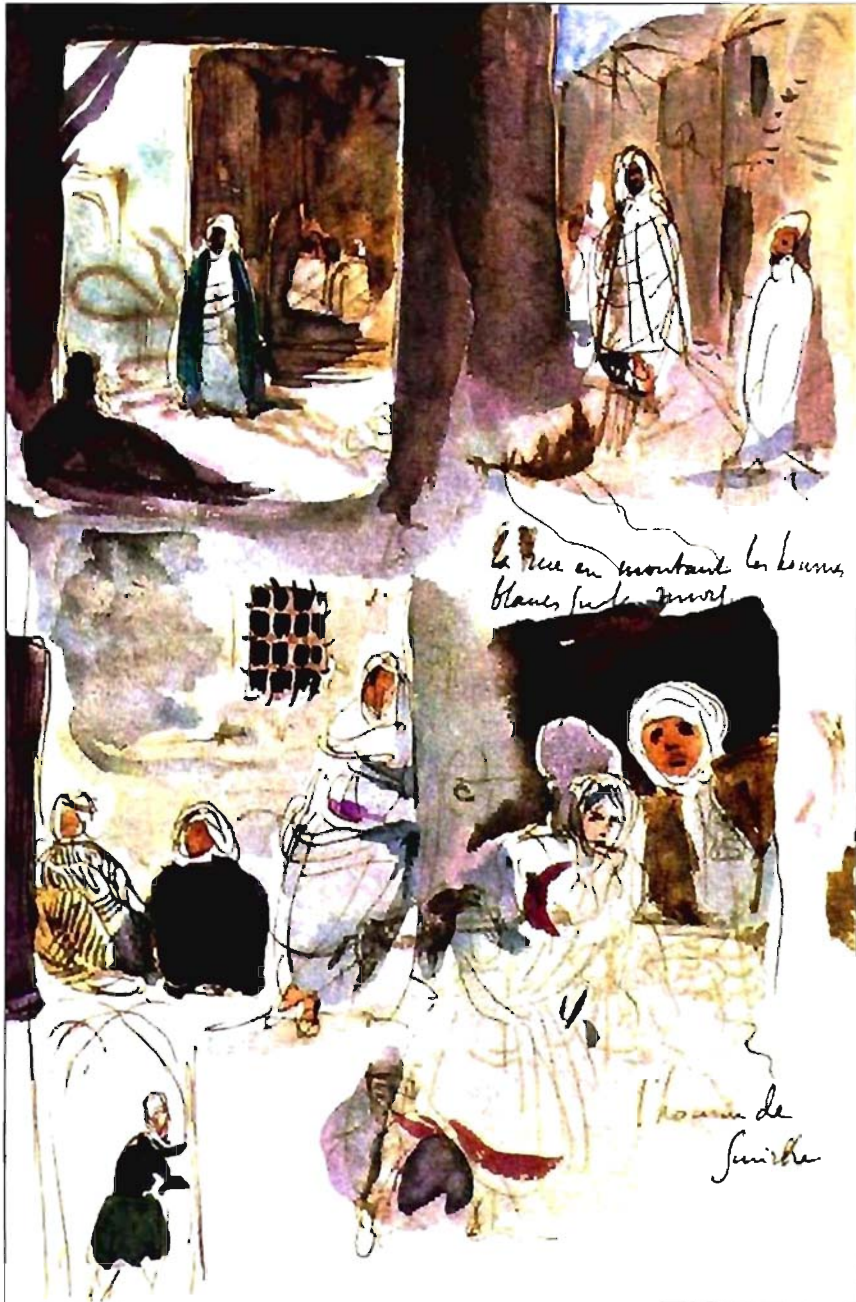
لوحة (٢٨) ديلاكروا. دراسة حول الفن المصري القديم. متحف اللوفر



لوحة (٢٩) ديلاكروا، دراسة حول منمنمات المدرسة العربية الإسلامية، متحف اللوفر.



لوحة (٣٠) ديلاكروا: دراسة حول المنمنمات الفارسية، متحف اللوفر.



لوحة ٣١. ديلاكروا: دراسة للمقتنيات الإسلامية.

ومامن شك في أن لوحة «موت ساردانابال» (لوحة ١٣٢أ، ب، ج) تعد انطلاقة جديدة في حقل الاستشراق الفني انبنت على أسس فكرية فنية رومانسية حافلة بمعان مختلفة مستوحاة من أصول تمتّ إلى الشرق بسبب. ومستملاة مما توصّل إليه المؤرخون والمستشرقون حتى بداية القرن التاسع عشر. وهكذا ألهبت مسرحية الشاعر بايرون خيال الفنان ديلاكروا فقدّم لوحته إلى صالون باريس عام ١٨٢٧، وكان بايرون قد أهدى مسرحيته إلى الشاعر الألماني جوته مؤلف «الديوان الشرقي - الغربي»، ذلك الديوان الذي كان أحد المصادر الهامة والرئيسة في إلهام الفنانين الرومانسيين الفرنسيين. وقد تألق نجم ديلاكروا خلال عشرينات القرن التاسع عشر بعد ما جمع في لوحته كل ما يصف عالم الشرق بجمالياته ومعتقداته من خلال محاكاته الواعية لشتى الفنون الزخرفية الشرقية فارسية كانت أم آشورية أم هندية أم عربية. فنرى الحليَّ الذهبية والفضية وقلائد الدُّر والمزهريات والأزياء والبُسُط للدلالة على الموطن المحلي لموضوع الصورة. كذلك تجلّت الملامح المميزة للملك الأشوري المستبد المستنير الذي عاش شاعراً ومات شاعراً، ومارس ملذات الحياة الذهنية والحسيّة، ثم اختار لنفسه ميتة متميزة تتفرّد بالاحتفاء بوداع الحياة واستقبال الموت في متعة تصوّر أنه أفرغ فيها كل ما اتفق ورغباته ومشاعره وفلسفته. . . وهكذا استجاب لقدره ومصيره ليغدو بطلا رومانسيا.

لقد جمع ديلاكروا في تكوين فني واحد هذا الجمع الغفير من الشخوص والتفاصيل في وضعات مختلفة وحركات متنوعة. فتبدأ اللوحة بشخص يدفع جارية عارية نحو فراش الملك ليحزّ عنقها بين يديه، وإذا هو يتوقف حين تنبري له امرأة أخرى تعترض طريقه. وتجمد الحركة في الصورة نهائيا عندما نصل إلى «مورها» محظية ساردانابال الأثيرة وقد استلقت عند قدمي الملك في استسلام تام للموت. ولم يفت الفنان أن يراعي مبدأ «التباين اللوني» بين رداء ساردانابال الأبيض وغطاء سريره الأحمر. الأمر الذي يعكس ما بين الحياة والموت من أخذ وعطاء، بينما هو مستلق على فراشه في هدوء محتفظاً بجلاله، منعزلا عن الأشخاص المحيطين به بفاصل من اللونين الأبيض والأحمر، على حين تصطخب المجموعة من حوله بموجات من الانفعالات الجامحة وهي تستقبل الموت، تبلغ قمتها في صورة العبد الأسود الذي يشدّ عنان الفرس المطهّمة والمزيّنة بالجواهر واللآلئ. ولما كان الجسد من وجهة النظر الرومانسية هو الأداة المعبّرة عن الروح فقد لجأ ديلاكروا إلى تصوير أجساد النساء عارية مقتديا بميكلانجيلو. فلقد استحوذ العري على الفن الكلاسيكي في مختلف أطواره، ليس بوصفه أفضل وسيلة تبعث الحياة في الفن فقط بل لكونه أكثر مايشغل به العالم الإنساني. كذلك كان ميكلانجيلو أول فنان بعد العصر الكلاسيكي الإغريقي يدرك عن وعي هويّة العري في فن تصوير الشخوص، فمن قبله كان العُري يُدرس كوسيلة علمية تعين على تصوير الإنسان المكسو بالثياب. فجاء هو ليكتشف أهمية العري كغاية في ذاته وهدفاً نهائيا لتعبيره الفني، فالفن والعري عنده مترادفان. وقد كان لغيره من الفنانين شعور بالقيم النحتية وحذقها كماز اتشيو، وكان لغيره شعور بالحركة والقدرة على أدائها كليوناردو. ولكن لم يسبق لفنان في عصره أن امتلك ناصية القدرة على التقاط العناصر ذات الدلالة المادية المباشرة ونسجيتها من خلال الموضوع الوحيد القادر على إبراز قيمته الكاملة وهو العري. ومن هنا فاق فنه كل منجزات العصر الحديث في إنعاش وجداننا والظفر بإعجابنا، إذ يلجأ الفنان النابه عندما يضطر إلى تصوير شخوص كاسية إلى التحايل في



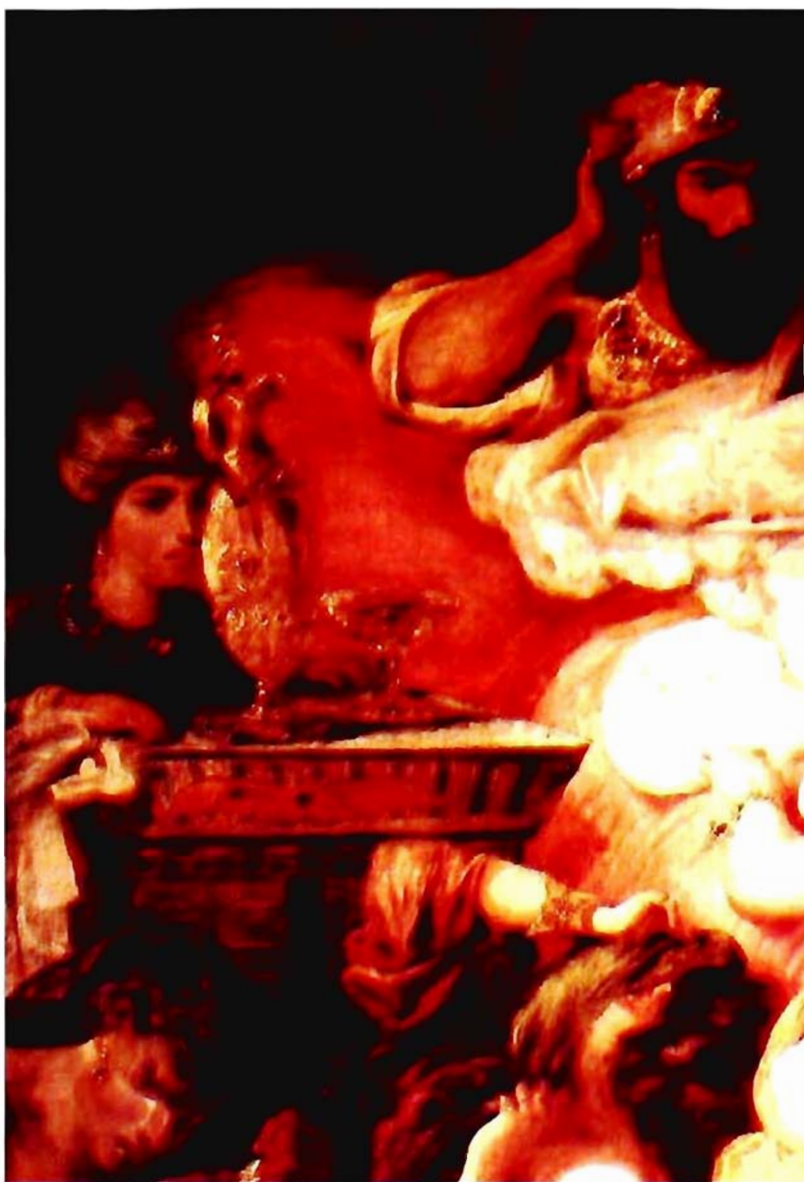
لوحة ٣٢، . ديلاكروا: موت ساردانابال . متحف اللوفر.

تصوير الثياب كي يكشف عما تستره، أو بمعنى آخر كي يكشف عن الدلالة المادية المباشرة للجسد البشري. وإذ كانت الأردية عائقا يحول دون نقل القيم اللمسية إلى المُشاهد، فإنها في الوقت نفسه تغلّ التعبير عن الحركة وتُخمده.

وكم عُني ديلاكروا بتصوير الجواري والمحظيات خلال جولاته في الشمال الافريقي لابقصد الإثارة الحسّية وإنما لخوض تجربة التلوين التي كانت تشغله على الدوام، فضلا عن جاذبية هذا الموضوع الشائق الذي يواكب الذوق الرومانسي الساعي أبدا إلى ماهو غامض مبهم. ومن هنا كانت «المرأة الشرقية» «أسيرة الحرملك» هدفا يراود كل الفنانين والأدباء الرومانسيين الاستشراقيين بغية الوقوف على ماتُخفي من أسرار.

وما نلبث أن نرى الموجة الحركية تتكسر عند قدمي الملك الذي كان هو نفسه تجسيدا لفكرة الموت الذي ينتظره ويتربّص به. وينجلّي كل ماتعلّقت به نفس ديلاكروا وكل ماكان يطوف في أحلامه وكل ما كان يثير البهجة في نفسه في هذا الشلال المتدفّق، بل يكاد المشاهدُ يشمُّ أفاويهه العطرة ممتزجة برائحة الدم المتصاعدة في دوائر متحلّقة من دخان النار. وثمة جسد امرأة يُجبهْنا بتضاريسه اللّدنة وشعره المتموّج وبشرته المتألقة كالضوء. أما المحظيات اللاتي طالما رسمهنّ ديلاكروا مستلقيات فوق الأرائك الوثيرة، فنراهن هنا يتدحرجن على فراش الموت وقد أطلق جمالهن عبيرا مثل عبير الزهور لحظة قطفها، واحدة تبدو حين يُحَزّ رأسها وقد شمخت به وتقلّصت قسمات وجهها، وثانية تميل بجيدها نحو الحبل الذي سوف يُشدّ حول عنقها، وثالثة تنفظ أنفاسها لاهثة وهي تحتضر. أما أرقّهن جميعا فهي « مُورْهَا » اليونانية محظية الملك ساردانابال الأثيرة وقد بسطت ذراعيها وشعرها وجسدها مذعنة للقضاء الذي يترصّدها. ثم هناك الجياد التي تشبّ في توتر، عيونها تكاد تحاكي عيون البشر، وأعرافها معقوصة كشعر النساء على نحو ماكان ديلاكروا يؤثر أن يصوّرها، وقدتشنّجت يائسة بينا طعنات الخناجر تنالها فتسيل دماؤها الحمراء فوق أجسادها البيضاء. ولم يحدث قط أن تكدّست قلائد من الأحجار الكريمة والآنية المنقوشة والمصوغات الذهبية المتألقة بمثل هذا الكم الكثيف والكيف الرفيع. ولم يسبق للألوان أن بدت بمثل هذا التألق، تجمع بين اللون الأبيض المضيء والذهبي المشعّ والوردي الهادئ والأحمر الجذّاب والبقع البرتقالية الناصعة التي تتراءى وكأنها ترتجف في ومضات فضّية أمام رقع خضراء. كل ذلك بينا يتصاعد دخان الحريق بطبقاته الكثيفة المتتالية والتي ماتلبث أن تكسو المشهد بأجمعه، وتكاد تطوي أبطاله طيّ الموت وتقذف بهم إلى هاوية الفناء. هنا جمع ديلاكروا بين كل ألوان السحر الذي افتتن به في أشعار بايرون الغنائية، وبين روائع الشرق المتألقة مثل الأحجار النفيسة، والحنين إلى الماضي السحيق. إن ديلاكروا يصوّر هنا شرقا أسطوريا عاش في خياله هو، فلا يجوز أن نُغفل أن اكتشاف أطلال خورساباد ونينوي الأشوريّين لم يتم إلا بعد إنجاز ديلاكروا لهذه اللوحة بخمسة عشر عاما. ومن هنا لم يعد للخيال بعدُ مجالٌ لكي يحلّق في مثل هذه المراطن العتيقة الساحرة التي لم يكن للناس بها علم، أو في مثل تلك العوالم «الإكزوتية» الغريبة العجيبة.

ومن المفارقات التي تدعو إلى التأمل أن المحكّمين في صالون باريس عدّوا هذه اللوحة شائنة، فاختفت قرابة قرن من الزمان منبوذة في مرسم الفنان إلى أن سعى إليها متحف اللوفر عام ١٩٢١ واقتناها شراءً من البارون ڤيتا أحد كبار المعجبين بديلاكروا والذي ظل محتفظا بها أمدا طويلا



لوحة ٣٢ ب. ديلاكروا: موت ساردانابال. تفصيل.

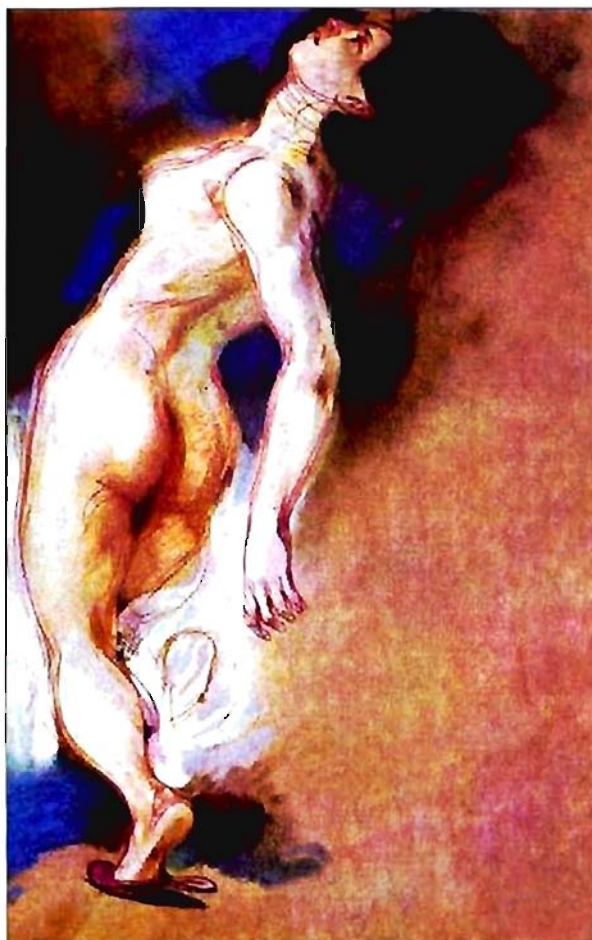
ضمن مقتنيات الثمينة، ومع ذلك أيضا فقد استُقبلت من الجمهور والنقاد حينذاك بفتور وتحفظ شديدين.

على أن التأثر بقصيدة ساردانابال لبايرون قد جاوز التصوير إلى الموسيقى فإذا هكتور برليوز يؤلف في عام ١٨٣٠ مقطوعة الكانتاتا «ساردانابال». وعندما ظهرت الترجمة الركيكة لقصائد بايرون في فرنسا اشتعل قراؤه من شباب الفنانين الفرنسيين الذين ضاقوا بسيطرة النماذج «الكلاسيكية المحدثة» الجامدة حماسة، وسرعان ما حلت صور الأميرات الشرقيات وجنود الإنكشارية محل صور الحوريات والأبطال والنماذج الكلاسيكية في اللوحات المصورة. هذا إلى أن الصراع بين اليونانيين والأتراك قد أجّج هذا الاتجاه، وكانت المفارقة التي تسترعي الانتباه هي أن المصورين الأوربيين كانوا أشد اهتماما بتسجيل المشاهد المثيرة للخيال والمحركة للنشوة الفنية في تركيا أكثر من اهتمامهم بتسجيل معاناة اليونانيين على أيدي الأتراك.

وبالرغم من أن الغرب دأب على النظر إلى المرأة الشرقية من «الوجهة الجنسية» فحسب مستمدًا هذه النظرة من الدراسات التاريخية الشهيرة المستقاة من الأدب الرومانسي والواقعي، على نحو ما جاء في ذكريات جوستاف فلوبير عن رحلته في مصر، أو من التصوير الرومانسي الفرنسي مثل لوحة «موت ساردانابال» لأوچين ديلاكروا، إلا أن صورة المرأة الشرقية لم تكن نموذجا ثابتا مستقرًا لدى جميع المستشرقين. ومن هنا كان اختيار بعض المصورين أو الرحالة لهذا النمط تعبيرًا عن المرأة الشرقية أمرًا خاطئا ومضللا.

ولقد نشأ الاستشراق لدى الأوروبيين كما سبق القول خلال القرن الثامن عشر للوقوف على ثقافات الشعوب المطلة على البحر المتوسط في تركيا والشمال الأفريقي والشرق الأدنى. ولكن ما إن بدأت الدول الأوروبية في استعمار بعض أقاليم هذه المنطقة حتى أصبح المستشرقون هم أدوات القوى الأمبريالية التي أخضعت شعوبها لسطوة الاستعمار، وإذا التصوير الاستعماري خلال القرن التاسع عشر يعكس هذه العلاقة الاستعلائية إلى حد كبير. وفي مبدء الأمر كان معظم المصورين الاستشراقيين من الفرنسيين، ثم ما لبث أن لحق بهم المصورون الإنجليز والألمان والإيطاليون والأمريكيون قرب منتصف القرن. وما من شك في أن جميع هؤلاء الفنانين قد صبّوا في لوحاتهم صدى انحيازاتهم القومية وتعصبهم الديني وثقافة بيئتهم وتجاربهم الشخصية. وسواء زار المستشرق الشرق أو لم يزره، فقد كان يصوّره من وجهة نظر أجنبي غريب، إذ أنه مهما طالت الفترة التي يقضيها بالبلاد، ومهما كان عدد المواطنين الذين تعرّف عليهم أو صادقهم فإنه يظل شخصية غير مرغوبة من المجتمع الذي يحلّ به. ولهذا اقتصرت الموضوعات التي يطرقها المصورون المستشرقون على المشاهد العامة في الطريق أو مواكب الحجيج أو الاحتفالات الدينية، دون السماح لهم بولوج عالم المواطنين الخاص، كما حالت التقاليد الاجتماعية والدينية دون اتصالهم بالمرأة الشرقية المسلمة.

ولما كان الفنانون الأوروبيون عاجزين عن الاتصال بالمرأة المسلمة اللهم إلا في المقاهي وبيوت الدعارة فقد كان جلّ اعتمادهم في تصوير المرأة الشرقية على مَنْ ترتضي الوقوف بين أيديهم من النساء اليهوديات وغير المسلمات من الوافدات، ثم يضيفون إليها ما يبتكره خيالهم. ومن هنا جاءت الصورة التي شكّلوها للمرأة الشرقية مشوّهة غير واقعية.



لوحة ٣٢ج - ديلاكروا: موت ساردانابال.
دراسة، عجالة تخطيطية.

ومن المعروف أن التصوير الاستشراقي قد مرّ بمراحل عدّة مع مرور الزمن، وهو الأمر الذى انعكس بدوره على صورة المرأة الشرقية. فعلى حين شاعت خلال القرن الثامن عشر تصاوير النساء الشرقيات الكاسيات بالزىّ التركي التي تسجّل مشاهد البلاط العثماني بفعل تأثير ذيوع طراز الروكوكو، الأمر الذي أسفر عن عناية فائقة بإبراز تفاصيل تلك الأزياء، تحوّلت صورة المرأة الشرقية في مطلع القرن التاسع عشر عن النمط الإكزوتي الجذّاب الجدير بالتصوير نحو النمط الجنسي المثير، فإذا المرأة الشرقية تغدو في تصاوير الرومانسيين الفرنسيين موضوعاً جنسياً لإمتاع الرجل فحسب، على نحو ما يتجلى في صور محظيات الفنان چان - أوجست دومينيك انجر (لوحة ٢٤) ومشاهد حمامات النساء (لوحة ٢٣أ، ب)، فإذا المرأة الشرقية تبدو على الدوام وإلى الأبد فتيّة يانعة فاتنة الجمال تستهوي بسحرها ألباب المتطلّعين إليها. وبالرغم من اقتناع بعض الفنانين في نهاية القرن بأن تصوير المرأة الشرقية على هذا النمط ذي البُعد الواحد بات أمراً ممجوجاً، ومن ثم حاولوا تصويرها في نمط إنساني يعبّر عن حنان الأمومة وكبريائها، إلا أنها ما لبثت في مطلع القرن العشرين أن وقعت فريسة للخيالات الشَّبقية بظهورها في صور فوتوغرافية فاحشة منحطّة مثل تلك التي تصوّرها مرتدية اليشمك الذي يُخفي وجهها بينما يتدلّى ثدياها عاريين، وهي صورة أقرب إلى كاريكاتير مُهين لأية امرأة حتى وإن كانت عاهرة، ويتضح منه تعمّد الإساءة إلى المرأة الشرقية بأسلوب فظ وخيال مريض. ومن خلال هذا الوسواس الجنسي المسيطر على المصوّر الغربي فقدت المرأة الشرقية هويّتها حتى غدت مجرّد دمية جنسية لإشباع نهم المولعين باستراق النظر إلى كل ما يدور حول العري «VOYEURISM».

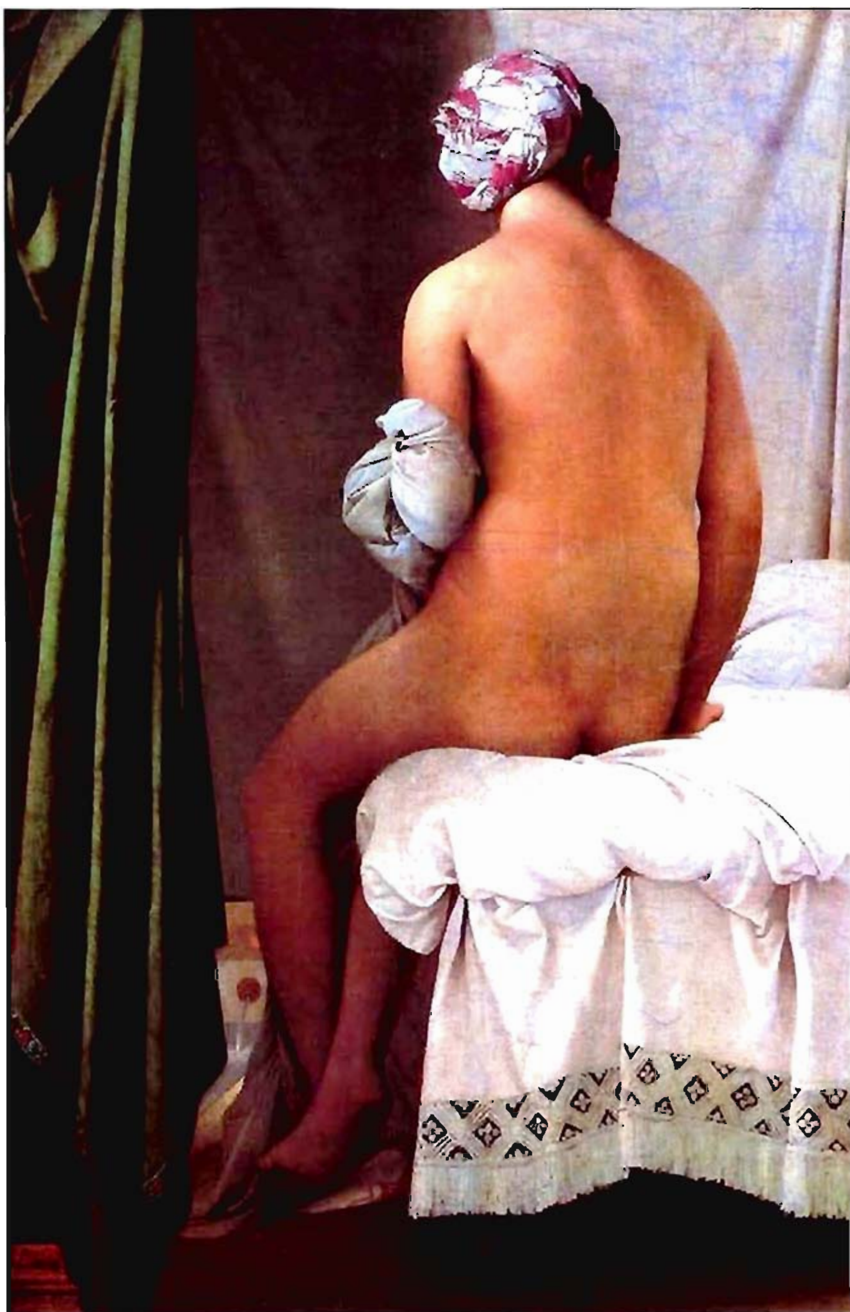
لقد أصبحت مئات النساء في الحريم السلطاني اللاتي يشغلن قاعات سراي استنبول هن «النموذج الأصلي» الذي يمثّل الحريم في نظر الغربيين معبّراً عن الخيالات الشَّبقية الدالّة على السيطرة والقوة التي صوّرها خيال أوچين ديلاكروا في لوحة «موت سار داناپال» حيث قاعة الملك الشرقي التي اكتنفتها الظلال، يدور فيها الاغتيال بالجملة حتى لا تقع خيله ونساؤه سبايا بين يدى خصمه المنتصر، بينما الواقع أنه لا حريم استنبول ولا حريم ساردانا پال هما النموذج الحقيقي للمرأة الشرقية آنذاك. فقليلٌ هم الشرقيون - باستثناء طبقة الحكام والمياسير - القادرون على الزواج بأكثر من امرأة أو اثنتين، كما لم تكن حيازة الحريم مرتبطة بعوامل اقتصادية فحسب، بل كانت ظاهرة حَضَرية أيضاً، إذ كانت ظروف الحياة في الصحراء وفي الريف تقتضي توظيف جهود كل فرد من أفراد الأسرة رجلا كان أم امرأة للمشاركة في الإنفاق على الأسرة، فكان على المرأة البدوية في الصحراء والفلاّحة المصرية في الحقل أن تعمل سافرة خارج دارها. وبرغم هذه الحقيقة الواضحة للعيان لم يتوقف أدب الاستشراق وفنونه عن اعتبار الحرملك هو الملجأ المستديم والوحيد للمرأة الشرقية. وإذ لم يكن مباحًا لغير أفراد الأسرة التردّد على الحرملك فقد صوّره الغربيون حصناً منيعاً يقف دونه الحراس والديدبانات وتخيّلوه سجناً أكثر منه سكناً. ومن هذا المنطلق كان تصوّرهم الخاطئ، المغرض للحريم وقاطناته اللاتي لا شغل لهن في الحياة في نظرهم سوى الاسترخاء وممارسة الغواية.

ويعود الفضل إلى الفنان چون فردريك لويس في تحويل صورة الحرملك إلى مؤسسة اجتماعية يتقبّلها الغربيون، فإذا هو يتجنّب التلميح إلى مشاهد السيطرة والعنف والجنس [9]، كما أقلع منذ عام ١٨٦٩ عن تصوير الحرملك بوصفه المكان الذى يجمع العديد من الزوجات

(9) Del Plato, Joan: From Slave Market to Paradise: the Harem Pictures of John Fredrick Lewis and their traditions 1987



لوحة ٣٣ : انجر : حمام النساء



لوحة ٣٣ ب - أنجر : بعد الاستحمام. متحف اللوفر



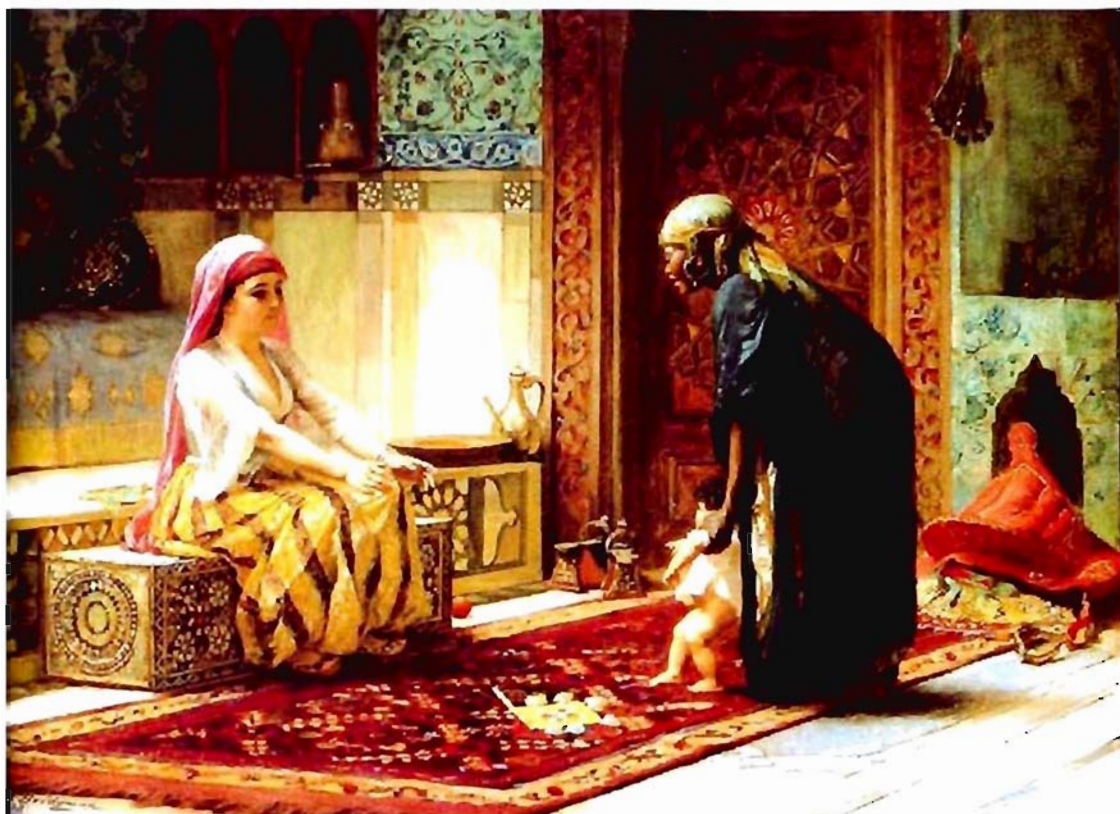
لوحة ٣٤ . جودول: وافدٌ جديد إلى الحريم (١٨٨٤). لوحة زيتية ٧ر١٢٠ × ٣ر٢١٥ سم. معرض ووكر للفنون بليفربول.

والمحظيات مُؤثراً تصوير قلة من النساء يمثلن كياناً اجتماعياً أقرب إلى مجتمع الطبقة الوسطى الإنجليزية في العصر الفكتوري متجنباً الإشارة إلى تعدد الزوجات. وما لبث مقلدوه أن أشاعوا هذا الاتجاه، فخلت لوحاتهم من الإشارات الجنسية، كما حددوا عدد أفراد الحريم بثلاث: الأم والطفل والخادمة، وما كاد عام ١٨٨٨ يحل حتى غدا الحريم مكاناً أسرياً.

كذلك اختار فردريك جودول Fredrick Goodall عنواناً طريفاً لإحدى لوحات الحريم يُطري فيها فضائل المرأة، محولاً انتباه المشاهد من المرأة الشابة إلى طفلها، فلم تعد نجمة الحريم هي المحظية البارعة القدرة على الغواية والإغراء بل الطفل المدلل وفقاً لتقاليد مجتمع القرن التاسع عشر، وبعد أن كانت المرأة هي ملكة الدار غدا الطفل مليكها. ومع أن جودول رسم المرأة مستلقية فوق فراشها وقد رفعت ذراعيها في استرخاء وليونة لتمثل النمط التقليدي للمحظية إلا أنه أضاف طفلها إلى اللوحة كي يزيل أثر وضعتها المغرية مُطلقاً على اللوحة اسم «ضيف جديد وافد على الحرملك» حتى ينزع عن المشاهد الشرقية ما علق بها من خلاعة، مقترباً من أفكار المجتمع البورجوازي الأوروبي **(لوحة ٣٤)**.

ثم ما لبث مصور استشراقي آخر هو فردريك آرثر بريدچمان الأمريكي أن ركّز على أهمية ظهور الأطفال في مشاهد أسرية حميمة، فإذا نساء الحريم يغدون أمهات حانيات يحدبن على أطفالهن، ويُشرفن على استحمامهم ويساعدنهم في محاولة السير **(لوحة ٣٥)** وتعلم القراءة **(لوحة ٣٦)**. وما من شك في أن إيحاء أمثال هؤلاء الفنانين بأن المرأة الشرقية تتمتع بنفس مشاعر الأمهات الغربيات قد رفع من شأن المرأة الشرقية رسماً بمكانتها من مجرد محظية إلى زوجة وأم في نطاق الأسرة التقليدية المتعارف عليه.

ومن الملاحظ أن «صورة الأب» الشرقي ظلت غائبة عن تصاوير الاستشراقيين الأسرية. فلكي يُشبع المصور الأوروبي نهم ولعه باستراق النظر إلى مشاهد العري أحجم عن تصوير الرجل



لوحة ٣٥. بريدجمان: الخطوات الأولى. لوحة زيتية ٣٩.٤×٥٥.٢سم.
مؤسسة كريستي. نيويورك



لوحة ٣٦ .بريد جمان: درس القراءة (١٨٨٠). لوحة زيتية ١٠٨×٨٦.٤سم.
مشهد عائلي بالجزائر. مؤسسة سوزبي. نيويورك

الشرقي - ممثل القوة والسيطرة - في المشاهد الأسرية الاستشراقية، مادام الرجل الغربي قد حُرم من الدخول إلى منازل الشرقيين، لكأن إغفال ظهور الرجل الشرقي - رمز القوة والسيطرة - في اللوحات المصوّرة وإحلال الرقيق والأغوات محله بمثابة عملية إخصاء رمزي أو فكري للرجل الشرقي يقوم بها المصوّر الغربي عن عمد للإعراب عن إلغاء وجوده، ومن ثم الإحساس بالتفوّق والسيطرة. غير أن المصوّرين الاستشراقيين ما لبثوا أن اعترفوا على مضض بوجود المرأة الشرقية خارج الحرملك، وبحقّها في مغادرة مضجعها والخروج من دارها بحرّية. وخلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين أدرك الاستشراقيون زيف تفسيراتهم السابقة محاولين استبعاد الخرافات التي سبق لهم اعتناقها، فاستعادت المرأة الشرقية كبرياءها في لوحات التصوير الاستشراقي من خلال نضالها في سبيل الحصول على حقوقها والمساواة بالرجل.

وفي عام ١٨٣٤ قدّم أوجين ديلاكروا لوحة "نساء الجزائر في دارهن" **(لوحة ٣٧، ٣٨)** التي تعدّ قمة تصوير الحياة اليومية بين الصّور الاستشراقية من حيث ألوانها البديعة والمهارة في استخدام تقنية الكياروسكورو، ومن حيث تعبيرها الجليّ عن النظرة الاستعمارية وعن "المجتمع الأبوي الشرقي"، فإذ الطابع الحزن والانعزال يغلب على النساء المستلقيات فيبدُنَ وكأنهن غائبات عمّا حولهن. وإن كان ديلاكروا قد ابتعد تماما عن التقاليد الاستشراقية في التعبير عن الإكزوتية الشهوانية والعنف والقسوة التي تتجلى في صور المحظيات التي شغلت فنون التصوير الأوروبية المعبّرة عن الحريم قبيل عام ١٨٣٠ وفق طراز الروكوكو، ثم فيما بعد على يد الفنان آنجر. فنرى الخادمة السوداء في الطرف الأيمن من اللوحة وكأنها تتنصّت على حديث نساء الحريم باعتبارها البديل لسلطة الرجل الغائب، على حين يوحي الحديث بين المرأتين في بؤرة الصورة بما بينهما من ألفة حميمة وباستغراقهما في الحديث بمنأى عن الآخرين. وعلى حين تبدو المرأة إلى يسار اللوحة أشدّ قربا إلى المتطلع نحوها يوحي الظل المنسدل على وجهها بانشغالها في وحدتها بما يمور في وجدانها. كما تتلاقى نظرات المرأتين والخادمة مع بعضهن البعض تعبيراً عن استغراقهن في عالمهن الخاص وفقًا لتقاليد صور الحرملك الاستشراقية. ولم يفت الفنان بطبيعة الحال أن يضيف بضع عناصر شرقية كالنرجيلة والمبخرة والستار شبه المُسْدَل لتشكل جميعها الإثارة المنشودة في مشهد الحريم الشرقي.

ولقد كانت لوحة "نساء الجزائر" في إطارها الاستعماري موضوع الساعة وقت ظهورها، فإذا الدولة تبادر بشرائها لقاء ثمن باهظ، ولا غرو فرحلة ديلاكروا إلى شمال أفريقيا التي استغرقت شهوراً ستة والتي تمخّضت عن هذه اللوحة كانت تواكب المشروع الإستعماري الفرنسي وتؤازره، إذ كان ديلاكروا أحد أعضاء البعثة الدبلوماسية التي عُهد إليها التفاوض مع سلطان مراكش لإبرام معاهدة تنصّ على عدم التدخل في الشؤون الفرنسية بالجزائر. وعلى غرار الفنانين الفرنسيين الذين رافقوا حملة نابليون إلى مصر عام ١٧٩٨ لعب ديلاكروا نفس الدور في تلك البعثة الاستعمارية.

ويسخر المفكّر النابه إدوارد سعيد ببراعة من المفهوم الغربي المشوّش عن الرجل الشرقي الذي يتخيّله الأوربيون مخلوقاً يعيش في الشرق، ويحيا حياة متراخية، في دولة يسودها الاستبداد وتغمرها لذّات الجنس، مشبعةً بالروح التواكلية القدرية الشرقية"، على حين يتلخّص المفهوم الأوروبي عن المرأة الشرقية في ذلك العصر في كلمة واحدة هي "الجنس"، فإذا الأوروبي يُسْقط



لوحة ٢٧ . ديلاكروا. نساء الجزائر في دارهن . متحف اللوفر



لوحة ٣٨ . ديلاكروا. حديث بين رجل وامرأة فى طنجة

خيالاته الشّبقية على النساء الشرقيات بعامة فيما يصدر عنه من آداب وفنون، فيصوّرهن نائيات متباعدات مُغويات مغريات داشرات سائبات خاضعات مستكينات. ولعل لوحة «الحمام التركي» التي رسمها آنجر عندما كان في الثانية والثمانين من عمره (لوحة ٢٤) وحشد فيها كل وسائل الغواية والاستهواء هي أشهر التصاوير المعبّرة عن هذا المفهوم الخاطيء بعد أن استعار نماذجه من مصادر شتى. لاسيما أوصاف الحريم التي ضمّنتها «رسائل ليدي مونتاجيو» زوجة السفير البريطاني باستنبول. شكّل بها لوحة تضمّ ستا وعشرين أنثى عارية، اختلفت الآراء في وصفها: فتارة هي لوحة جنسية منحطة غير واقعية بنهودها المتدافعة المتزاحمة، وتارة هي صورة هزلية أشبه بطبق المكرونة «السباجتي»، على حين وصفها العالم النفسي وليام هدسون بأنها تذكرنا «بالدود المتلوّي داخل علبة صيّاد السمك المستديرة»!

وقد رسم آنجر لوحة الحمام التركي مستديرة تشبّهاً بلوحة «العذراء فوق الكرسي» المستديرة لرافائيل التي كان شديد الإعجاب بها وبمصوّرها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الدائرة هي الشكل المثالي لاستقبال استدارة النهود والبطون والأرداف، ثم هي باستدارتها توحي باستدارة ثقب مفتاح الباب الذي يمكن للمتلصّص أن يسترق النظر من خلاله إلى المحظورات، الأمر الذي يوحي بفكرة وجود مُشَاهد مُضمر يتطلّع إلى المشهد الحسّي المثير الذي لا تظفر فيه الوجوه بالاهتمام الذي تناله الأجساد حيث السّرة هي «عَيْنُ البدن» على نحو ما كان آنجر يردّد.

وما من شك في أن لوحتيْ «موت ساردانابال» لديلاكروا ولوحة «الحمام التركي» لآنجر تعدّان طفرة غير عادية في تاريخ التصوير الاستشراقي. وبرغم الاختلافات بينهما من حيث الحجم والتقنية الفنية إلا أننا نلمس عند مقارنتهما ببعضهما البعض تفاعلا متبادلا، فكل منهما حُبْلى بخيالات الشرق الحسّية، كما تتماثلان في ثراء الواقعية التي تحوّلت إلى خيال وأوهام جنسية مبهمة ملتبسة مسترخية ساكنة هادئة في إحداهما، وعنيفة عاصفة صاخبة ناضرة الألوان في الأخرى.

على أن أبرع مصوّري المقاعد الوثيرة المستشرقين الذين لم يغادروا أوطانهم مستلهمين الأشعار والمنمنمات الشرقية والصور المطبوعة بطريقة الحفر الواردة بكتب الرحلات كان بلا نزاع الإنجليزي ريتشارد باركس بونتجتون[١٠] الذي لم يتعد في أسفاره مدينة البندقية، ومع ذلك فإن صوره الشرقية المرسومة بالألوان المائية ترفّ بسحر جذاب وتنبض برقة المنمنمات الفارسية، وكان لبونتجتون تأثير كبير على مصوّري الألوان المائية الفرنسيين في وقته. وكان معاصرا لديلاكروا وصديقا حميمًا له جاء إلى فرنسا عام ١٨١٦ والتحق بمرسم الفنان جرو، ومنذ بداياته الفنية سجّل نزوعا نحو الاستشراق، وعاش في فرنسا حتى وفاته المبكرة عام ١٨٢٨. وصُنّف إبداعه ضمن المدرسة الرومانسية الفرنسية لا الإنجليزية، وتناول معظم لوحاته الشاعرية عالم الإنسان الشرقي في حياته اليومية وبالذات المرأة (لوحة ٣٩، ٤٠).

وبعد بونتجتون بجيل واحد اتجه الكاتب المصوّر الإنجليزي إدوارد لير[١١] إلى اليونان في عام ١٨٤٩ ثم إلى مصر في عام ١٨٥٤. وكان لير فنانًا طوبوغرافيا من الطراز الأول حوّلت صبغات ألوانه المائية مشاهد النيل والريف المصري إلى تحف خالدة (لوحة ٤١).

(١٠) Richard Parkes Bonington ١٨٠١ - ١٨٢٨

(١١) Edward Lear ١٨١٢ - ١٨٨٨



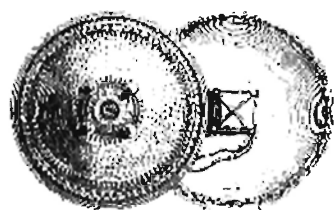
لوحة (٣٩) بونلجتون : مشهد شرقي ١٨٢٥ ، ألوان مائية ٢٤×١٩ سم. مجموعة والاس بلندن.



لوحة (٤٠) بوننجتون: غفوة القينة. ألوان مائية ١٦×١٨سم. مجموعة والاس بلندن.



لوحة (٤١) إدوارد لير: الطريق المؤدي إلى أهرامات الجيزة. لوحة زيتية ٥٢,١ × ١٠٣,٢ سم عام ١٨٧٣. وكانت الإمبراطورة أوجيني قد افتتحت مشروع التشجير على جانبيْ الطريق بمناسبة حضورها حفل افتتاح قناة السويس ١٨٦٨. جمعية الفنون الجميلة بلندن.



الفصل الثاني

إطلالة على التصوير الاستشراقي

في الشمال الأفريقي والشام وتركيا



لم تكن مراكش فى نظر الأوربيين خلال القرن التاسع عشر تعدو ميناء «طنجة» ونصف سكانها حينذاك من اليهود، حين كانت تابعة للبرتغال إسما ومحكومة بالنفوذ البريطاني فعلا لقربها من جبل طارق. ولم يجرؤ أحد من الأوربيين على ولوج تلك البلاد التى كانت تمور بالحروب القبلية فى أغلب الأحيان، والتى لم يرحّب أهلها بدخول مسيحي إليها إلا إذا كان في صحبة أحد القناصل. فكان ظهور الزائر المسيحي بين الأهالي في مراكش وبصفة خاصة فى مكناس أمرا غير مرغوب فيه، فلا يستطيع المرور بينهم دون حراسة الجند الذين ينضم إليهم المارة مهلّلين في صخب مُعربين عن سخطهم. وهو ما حدث بالفعل لديلاكروا الذي استحال عليه فى البداية أن يرسم مشهدا من الطبيعة التي يقع عليها بصره، على حين كان الصعود إلى سطح منزله أو الإطلال من شرفته يعرّضه حتما إلى القذف بالحجارة أو الإصابة بطلق ناري، وذلك لشدّة غيرة رجال مراكش على نسائهم اللاتي اعتدن قضاء أوقات فراغهن فوق أسطح الدور. ومع ذلك فما لبث ديلاكروا أن اقتحم على المراكشيّين حياتهم العامة والخاصة واستطاع أن يصور الكثير من مشاهد هذه الحياة، إذ كان كله عيونا تنقش ما تراه فى ذاكرته ووجدانه **(لوحات ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩)**. وما أكثر ما خاطر برسم عجالات تخطيطية سريعة بقلمه وصوّر بفرشاته خفيةً عجالات بالألوان المائية.

كان الضوء في مراكش شديد الإبهار لدرجة ظن معها ديلاكروا لأول وهلة أن بصره لن يقوى على مجابهته، وعلى الرغم من ذلك مضى ساعيا وراءه، كما استهواه في تلك البلاد المشمسة بريق ألوانها الساخنة، فإذا رحلته إلى مراكش تؤكد له صدق حدسه وتهوّن عليه كل مالاقاه في سبيلهما، وهو ما جعل منه بحق أول مَنْ أرهص بالأسلوب التأثيري. وفي مراكش تبيّن له أن أشدّ تصاوير جرو وروبنز المسرفة في الخيال لا تعدّ شيئا إلى جانب ماشهده في الأسبوع الأول الذي قضاه بطنجة، لاسيما حين وقع بصره على مشاهد سباق الخيل على ساحل البحر أو على مشاهد الفروسية التي سجّلها في العديد من تصاويره. وخلال رحلته تلك وقع بصره على العديد من المشاهد الجذابة الجديدة بالتصوير التي مالبثت أن تحولت فيما بعد إلى لوحات مصوّرة بفرشاته. وكم كان صادقا حين صرّح بأنه كان يقع مع كل خطوة يخطوها على مشاهد تكاد تناشده وتستصرخه لكي يصوّرها، تحمل الثراء والمجد لعشرين جيلا من المصوّرين..... وكان هو واحداً منهم، فما إن يقع بصر ديلاكروا على شرفات بيوت مراكش الناصعة البياض حتى يستخرج من حقيبته كراسة الرسم وعلبة ألوانه المائية يسجّل ما يراه. وما من فنان أوربي زار



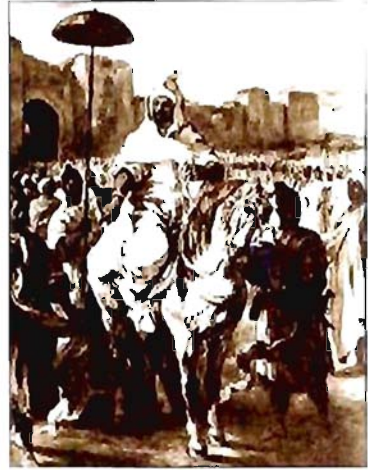
لوحة ٤٧ : ديلاكروا . صيد النمر في مراكش .
متحف اللوفر

لوحة (٤٢) ديلاكروا: عربيان يجلسان القرفصاء في طنجه



مراكش إلا وقد تأثر بما تأثر به ديلاكروا وسجّله في عجالاته التخطيطية، مثل أسواق مدينة فاس واحتفالات مولد النبي بمدينة مراكش حيث يهبط الفرسان من جبال الأطلس متلفّعين برانسهم الصوفية البيضاء. والثابت أن ديلاكروا قد انبهر انبهارا شديدا باعتزاز أهل مراكش بأنفسهم وبفحولتهم وبعضلاتهم المفتولة، فراح يرقبهم وهم داخل الحمامات العامة حيث يعكف العبيد السود على تدليك أجساد سادتهم البرونزية وهم مستلقون تحت البوائك. وعلى حين كان من العسير عليه وعلى غيره من الأوربيين اقتفاء أثر النساء المسلمات، كان من اليسير أن يلاحق النساء اليهوديات إذ كن أسخى في عرض أنفسهن. ومن الغريب أن ترجمان القنصل الفرنسي -وكان مسلما- كان يفعل فعل اليهود ويسايرهم فيبيح لديلاكروا وغيره من الزائرين الأوربيين الجلوس إلى نساء أسرته، فرسمهن ديلاكروا بدينات وسيمات، لباسهن الحرير وحليّهن الوفير من الذهب، إما جالسات على الديوان كصف من الدّمى وإما واقفات يثرثرن حول النافورة. وذات مرة، وقد ملّ النساء اليهوديات اللاتي يتخذهن نموذجا لتصاويره وقد ارتدين زيّ النساء الجزائريات، قاده أحد كبار موظفي الميناء المسلمين إلى داره حيث وقع على ماكان يحلم به منذ أمد بعيد. فما كاد يخرج من الردهة المعتمة إلى جناح الحريم حتى وقع بصره وسط أكداس الحرير والذهب على غادات فاتنات ساحرات وادعات؛ فإذا هو قد أصيب بما يشبه الحمّى التي سرعان ما انكشفت عنه شيئا بعد شيء مع تناول الشّربات والفاكهة، فسجّل في مفكرته: «ألا ما أشدّهن فتنة... فلقد عُدن بي إلى عصر هوميروس... ولكم أوثر هذا الطراز من النساء على كل ما عداهن»؛ فلقد كان مكان المرأة في رأيه هو دارها، وولاؤها لزوجها والقيام على تربية أطفالها.

هكذا سجّل ديلاكروا من بين ما سجّل بفرشاة ألوانه المائية في كراسة عجالاته التخطيطية مريم بن سلطان لتمثّلها فيما بعد في المرأة المسترخية إلى يسار لوحته الشهيرة «نساء الجزائر» **(اللوحة ٣٧، ٣٨)**، وكذا زُهرة بن سلطان لتمثّلها في المرأة الجالسة القرفصاء إلى اليمين، وكانت من بين من رسمهن أيضا بهية وخدّوجة، وتدلّ هذه الأسماء التي سجّلها في مذكراته على أنهن لم يكن يهوديات بل مسلمات ربما من أصل شركسي. ومن ثم انبرى يصوّر في عجالاته التخطيطية النعال والثياب والأوشحة والسجاد والأواني والبُسُط التي سعى إلى اقتناء نماذج تماثلها قبل عودته إلى



لوحة (٤٣) ديلاكروا: سلطان مراكش محاطا بحاشيته ١٨٤٥، متحف الاوغسطين بتولوز.



لوحة (٤٤) ديلاكروا: زعيم مغربي في زيارة إحدى القبائل ١٨٣٧، متحف الفنون الجميلة بنانت.



لوحة (٤٥) ديلاكروا: ممثلون ومهرّجون عرب ١٨٤٨، متحف الفنون الجميلة بتور.



لوحة (٤٦) ديلاكروا: محظية جزائرية في خدرها ١٨٧٥.



لوحة (٤٨) . ديلاكروا. عرض الفروسية العربي بمدينة مكنس. متحف ستادل. فرنكفورت



لوحة (٤٩) . ديلاكروا . حفل عرس بمراكش . متحف اللوفر.

باريس، حيث انكبّ على إعداد لوحته «نساء الجزائر». وقد استخدم الفنان في تكوينه الفني ثلاث نساء حسناوات في الحريم، إحداهن مسترخية إلى اليسار - كما سبق القول - تستند بمرفقها إلى حشيّتين بينما تجلس الأخريان القرفصاء، وتمسك إحداهن بمبسم النرجيلة وأمامهن صحن مُترعٌ بالفاكهة. وفي أقصى اليمين تقف أمَةٌ زنجية تبدو للمُشاهد مُدْبرةً تواجه الجدار الذي عُلِّقت عليه لوحة مكتوبة لعله قصد بها مقولة عربية أو آية قرآنية، وهو مالم يسبقه إليه أحد من المصوّرين، وهذا ولاشك أثر من آثار دراساته السابقة للمنمنمات الإسلامية. وتبدو أزياء المرأة الشرقية في اللوحة بكل فخامتها وبذخها من حرير الساتان إلى الدمقس المطرّز إلى الشيفون الشفاف المبرقش. ومن الحُليّ والقلائد والخلاخيل والأقراط الذهبية التي تزيّن الأعناق والآذان والمعاصم والسيقان، إلى وردة زيّنت بها السيدة مدخّنة النرجيلة شعرها؛ وقد ضمّت النساء الأربع شعورهن بغلالات رقيقة. هذا إلى الحشيّات والوسائد والنمارق والطنافس المزخرفة والسجاد والبُسُط المتنوعة والستائر المدلاة على غرار لوحات المصوّر الهولندي ڤيرمير، والأواني المزخرفة بالذهب داخل الصّوان ذي الباب الموارب وفوق الصُّفّة التي تعلوه، والمرآة ذات الإطار السميك المذهّب، كما اكتست الجدران ببلاطات الخزف المزجّج بالزخارف ذات الألوان المبهرة.

وحين دُعي ديلاكروا إلى حفل عرس أقيم في صحن دار أحد الأثرياء إذا هو يجد خليطاً من العرب واليهود وقد تحلّقوا حول الراقصة وجوقة الموسيقى يلتهمون أطباق الكسكسي بينما ارتدت العروس ثوباً مغشّى بالترتر البرّاق وعيناها مطبقتان وكأنها في غيبوبة. وهو ماسجّله ديلاكروا تسجيلاً رائعاً وأميناً في لوحته «حفل العرس في مراكش» (لوحة ٤٩). ووفقاً للتقاليد الكلاسيكية نجد التكوين الفني محصوراً داخل مساحة مكعّبة يتحدّد إطارها بالخطوط الخضراء التي تحدّد الطابق الأول بشُرفتيه الجانبيتين اللتين يُطلق عليهما في العمارة الإسلامية اسم «الأغاني»[١]. والواقع أن هذه اللوحة لاتذكّر المُشاهد بصور العصر الكلاسيكي وعصر النهضة فحسب بل ترهص أيضاً بصور القرن العشرين التي تتحدّد مستوياتها[٢] بتباين الألوان[٣]، على نحو بنيات موندريان الهندسية: لون الحائط الأبيض المواجه وقد حدّده عرضياً، وفي منتصف الارتفاع خطّان أخضران، وحدّده طولياً باب أخضر في الواجهة يعلوه شباك في الجدار. وفي أحضان هذا المعمار بخطوطه الهندسية المستقيمة كتلة بشرية تتحرك متباينة الكثافة والأبعاد من خلال صفّين متقابلين من المدعوّين وكأنها أنبوب مايلبث أن يتحوّى يميناً ويساراً. والصورة في مجملها تعبّر عن المقابلات والتباينات بين اللون الأبيض مع غيره من الألوان، وعُرْي صحن الدار والجدران مع تجمّع الشخوص، والصرامة التجريدية لإطار الصورة تبعث فيها الحياة حركة سكان الدار وضيوفهم.

ومراكش دون سائر بلاد المغرب هي التي لم تقع تحت نير الحكم التركي الغاشم، لذا أحسّ الرحّالة بما عليه أهل هذه البلاد من أصالة وشمم في الطباع والأخلاق، وبما عليه عمارتها من بساطة وجلال، فجاءت الكثرة من رسوم الفنانين المستشرقين الذين وفدوا على مراكش فريدة في مضمونها؛ إذ كانوا يؤثرون تسجيل مختلف أنشطة الحياة العامة بين الناس بدلاً من الاندفاع نحو تسجيل ما هو جذّاب جدير بالتصوير من حيث أناقته وروعة تنسيقه وإثارته للخيال أو للغريزة الفنية، ومن هنا كانت تصاويرهم للقَصَبة [أي الحي الوطني] تربو على تصاويرهم للبازار [أي السوق].

***

(١) الأغاني: شرفة بالجزء العلوي من القاعة تستخدم للنوم.
وليس ثمة مثال لها بمصر اليوم في غير مدينة رشيد.

(٢) Plane المستوى هو الموضع الخاص بكل جسم أو شكل مرسوم أو منحوت بالنسبة إلى غيره في الطبيعة، وقرباً أو بعداً بالنسبة إلى الفنان [م.م.ت]

(٣) Contrast التباين أو التضاد هو ما يظهر من فرق بين شيئين يختلفان في الصورة أو الشكل أو اللون، كالفرق بين الخط المستقيم والخط المنحني، وبين الفاتح والداكن، أو بين لونين متقابلين متصارعين مثل الأحمر والأخضر [م.م.ت]

وجدير بي هنا أن أنوه بثلاثة من المصوّرين الفرنسيين المتميّزين ، أولهم عبقري جاء في القمة - كما قدّمت - هو أوجين دبلاكروا ، ويليه منزلة اثنان هما تيودور شاسيريو ثم أوجين فرومانتان . تبوّؤوا مكان الصدارة في الاستشراق الفرنسي حين ارتفع التصوير الاستشراقي إلى مستوى التصوير التاريخي فيما بين عامي ١٨٢٥ و١٨٧٥ . كان الأول بين هؤلاء - كما مرّ بنا - سبّاقاً إلى اكتشاف الألوان الصارخة الدافئة التي دأب على التشوّف إليها في مراكش يستمد منها إيقاعه . أما ثانيهم فقد اهتدى في «الجزائر» إلى الشرق الذي واءم طبيعته ومزاجه . وكان ثالثهم شريكه في هذا الإعجاب .

وماكاد الجنرال بيوتي يفرغ من إخضاع الجزائر للهيمنة الفرنسية حتى هُرِعَ المصوّرون الفرنسيون إلى طرقات المدن التي كان محظورا عليهم دخولها من قبل . فحتى عام ١٨٣٠ كان تصوير المشاهد الجزائرية من بين موضوعات التصوير الاستشراقي مقصورا على تلك التي تمثّل اختطاف القراصنة الجزائريين للراهبات والفتيات الأوربيات لبيعهن للأعيان ، غير أن الغزو الفرنسي الذي بدأه شارل العاشر ومضى فيه كل من لوي فيليب ونابليون الثالث على الرغم من المشاق والعناء اللذين كانت الجيوش الفرنسية تواجههما ، لما عليه الجزائريون من بأس وبسالة وحميّة وإصرار ، انتهى إلى تغيّر ملحوظ ، فبعد أن سجّل مصوّرو المعارك الذين صحبوا الحملة الفرنسية إلى الجزائر تصاوير العمليات الحربية ، إذا فنانون فرنسيون آخرون يُهرعون إلى تفقد ما استولى عليه الجيش الفرنسي من أرض الجزائر ومدنها الساحلية ، بعد أن لم يعد الشرق يبعد غير أيام ثلاثة يقطعها الراحل من أوربا إلى أفريقيا عبر البحر .

وكان الفنان أوراس ڤرنيه[٤] مصوّرا ماهرا له قدرة فذّة على تشكيل التكوينات الفنية الضخمة ، وتشهد بهذا لوحته الضخمة «الدوق دومال[٥] يأسر قافلة الأمير عبد القادر» بمتحف ڤرساي (لوحة ٥٠) والتي يبلغ طولها ثلاثة وعشرين مترا ، وقد قُدّر لها أن تظفر بالإعجاب والتقدير في صالون باريس عام ١٨٤٥ . وتصور هذه اللوحة الفرنسيين حين بغتوا معسكر الجزائريين بهجوم مفاجيء فإذا الاضطراب يسود المعسكر . وكان ڤرنيه صاحب هذه الصورة من أوائل المأخوذين بشدة بأس أولئك العرب الجزائريين البواسل وسحرهم . اقرأ له ما يعبّر به عن هذا الإعجاب : « . . . وما إن بغت الأمير عبد القادر هذا الهجوم حتى رمى عباءته عن عاتقه ، وخفّ فامتطى جواده الأبيض المُطهّم ، فإذا ذراعاه عاريتان إلى الكتفين وقد أمسكتا بسيفين من الذهب البرّاق ، وإذا عيناه تشعّان ووجهه قد غشّته الجروح . ومنذ أن وقع بصري على هذا المشهد لاتزال ذاكرتي نعي « بطلي » هذا . وما إخالني لو كنت أنثى إلا رميتُ بنفسي في أحضانه . ومن هنا كان لزاما عليّ أن أصوّره غاديا ورائحا ، من الأمام ومن الخلف . ومن فوق ، ومن تحت . . . . . . » .

ومع ذلك فإننا نراه في التفصيل الذي نعرضه من هذه اللوحة يُقحم هَوْدجين تحتلّهما نساء جزائريات يبدو عليهن الهلع من وقع المفاجأة ، رسمهن في وضعات مثيرة لاتُمتّ إلى الموضوع بسبب ، لكنه افتعل ماسوّلته له نفسه غير السويّة كي يقدّم إلى مواطنيه مايرضي غرورهم وهواهم واستعلاءهم فضلا عن تشوّقهم إلى كل ما هو « إكزوتي » مثير . وما أصدق الشاعر بودلير حين وصف هذا المؤرخ الفني حملات فرنسا العسكرية في الشمال الأفريقي . والذي نستطيع أن نَصِفَ فنه بأنه فن غير إنساني . بقوله : إنه جندي مستميت في تصوير مايدّاهن به مواطنيه من إسراف ومبالغة في ذكر أمجادهم العسكرية .

وكان تقدير الفنان دُوزَا لعظمة الجزائر يفوق تقدير أوراس ڤرنيه لها ، فكان أول مَن صوّر مسجد ميناء الجزائر الشهير . كما سنزع نفرٌ من المصوّرين الفرنسيين إلى تسجيل المشاهد الجديرة بالتصوير

(٤) Horace Vernet
١٧٨٩ - ١٨٦٣

(٥) الدوق دومال هو ابن الملك لوي فيليب



لوحة (٥٠) أوراس فرنيه: الدوق دومال يأسر قافلة الأمير عبدالقادر، متحف فرساي

Théodore Chasseriau (٧)
١٨١٩ ـ ١٨٥٦

قبل أن يطويها الزمن وتندثر معالمها. كذلك أخذ المصوّر شاسيريو[٧] بما عليه مباني مدينة الجزائر من بياض ناصع شبّهه ببياض الجصّ والرخام، كما تراءى له الأفق ورديًا أحيانًا أو أزرق دون زرقة البحر أحيانًا أخرى، وكانت السماء بدورها تبدو له زرقاء متلألئة في خفوت، فعكف على كراسته يسجّل رسومه المائية على الرغم من قصر الفترة التي قضاها بالجزائر **(لوحة ٥١، ٥٢، ٥٣)**.

Eugene Fromentin (٨)
١٨٢٠ ـ ١٨٧٦

وفي الوقت نفسه هبط الجزائر أوچين فرومنتان[٨] (١٨٢٠ ـ ١٨٧٦) فأسر بمشاهدها وأخذ يرسل مايصوره منها إلى صالون باريس، فتبوأ بلوحاته موقع الصدارة للجيل الثاني من المصوّرين الاستشراقيين الذين آثروا تصوير ماهو بسيط صادق على تصوير ماهو أنيق جدير بالتصوير. وكان فرومنتان شديد التعاطف مع من يختاره أنموذجا من العرب؛ وشاعت في رسومه كافة مسحة من الشّجن، سمته التي تميّز بها في سائر تصاويره سواء كانت شخوصا على ظهور الخيل أثناء السباق أو الصيد والطراد **(لوحة ٥٤، ٥٥)**، تعلو وجوههم جميعا سمات الأسى وكأنهم يمرّون بالحياة عابرين. وقد احتلت موضوعات الفروسية مكانة خاصة عند هذا الفنان، ومردّ هذا إلى ولعه بالخيول العربية والفرسان العرب **(لوحة ٥٦)**. وعلى الرغم من أن موضوعاته كانت شائعة مألوفة إلا أن تصاويره كانت غاية في المهارة والجاذبية، كفيلة بأن تحلّ مكان ماهو جميل أنيق جدير بالتصوير. غير أن تصاويره للنساء الجزائريات جاءت أكثر عروبة من صور النساء الجزائريات التي صوّرها معاصروه.

ومن بين الفنانين الذين وفدوا إلى المغرب المصور بنچامان كونستان ١٨٤٥ ـ ١٨٧٣ **(لوحة ٥٧، ٥٨، ٥٩)** الذي قصد المغرب عام ١٨٧٢ في رفقة الفنان الشهير چورچ كلاران **(لوحة ٦٠)** واستقر بها قرابة عامين حيث أقام في طنجه، وكذا المصوّر إيپوليت لازيرچ ١٨١٧ ـ ١٨٧٧ الذي زار الجزائر في ثلاثينات القرن التاسع عشر واستقر فترة طويلة مقيما بشمال أفريقية **(لوحة ٦١)**.

وما لبث المصوّرون التأثيريون أن وفدوا إلى الجزائر، لكن ذلك لم يصل بهم إلى أن يكونوا استشراقيين غير واحد هو رينوار الذي قارب أن يكون استشراقيا بعد أن مكث طويلا بالجزائر عام ١٨٧٩ **(لوحة ٦٢)**، ولعل مردّ ذلك إلى إعجابه الشديد بديلاكروا. ولايفوتنا هنا أن نذكر وصف الفنان ألبير بسنّار للجزائر عام ١٨٩٤ الذي كان مصوّرا رمزيا إلى جوار كونه استشراقيا إذ يقول: «ما أروع الجزائر بعد أن تغمر السيول أرضها فتغدو تربتها مُحْمَرّة حُمرة الدماء، على حين يبدو نبتها أزرق، بينما يختال بحرها في زرقة داكنة أشبه ماتكون ببؤبؤ عينيْ غادة شقراء.... وأنّى حللت تشهد الطبيعة وقد غمرت كل شيء ببهائها. وحين يطالعك الفجر يتراءى وقد طغى عليه اللون الوردي على حال لانشهده في بلادنا، أما الغسق فيبدو أكثر نزوعا إلى اللون البنفسجي. وتتألق جدران المباني بلونها الأبيض من خلال الزرقة المخيّمة، وتتجلّى القباب من وراء أشجار الزيتون وكأنها صُبّت من لبن شفّاف، وتومض أوراق الشجر وكأنها نجوم قد علاها الشحوب. يبدو لك هذا كله وكأنه تطريز في صفحة السماء، يتراءى بين الفينة والفينة ملوّنا في رقّة لاتشبهها رقّة، مثل شريط طويل من قماش الساتان الأملس».

وتكاد هذه الصورة تكون هي نفسها التي وصفها الفنان دنيس دني في تونس التي لم تطأها أقدام الفرنسيين إلا في عام ١٨٨٥، وإن كانت تونس دون الجزائر حجماً، فلم تَجذب إليها غير قلة من المصوّرين الملحوظين، منهم كرابليه الذي خلّف لنا بعض الصور والرسوم المائية لمدينة تونس الخضراء أحد المعالم الكبرى في دنيا العرب والإسلام.



لوحة ٥١ : شاسيريو: فارس عربي جزائري يتأهب للاستعراض. ألوان مائية. متحف اللوفر.



لوحة ٥٢ : شاسيريو: علي بن احمد خليفة قسنطينة مع حرسه. متحف فرساي.



لوحة ٥٣ : شاسيريو: رقصة المناديل في مراكش. متحف اللوفر



لوحة (٥٤) . فرومانتان : صيد الصقور . متحف كونديه بشانتي.



لوحة (دد) . فرومانتان : قافلة من الفرسان تحطُ رحالها في غابة لتنال قسطا من راحة. متحف اورساي. باريس



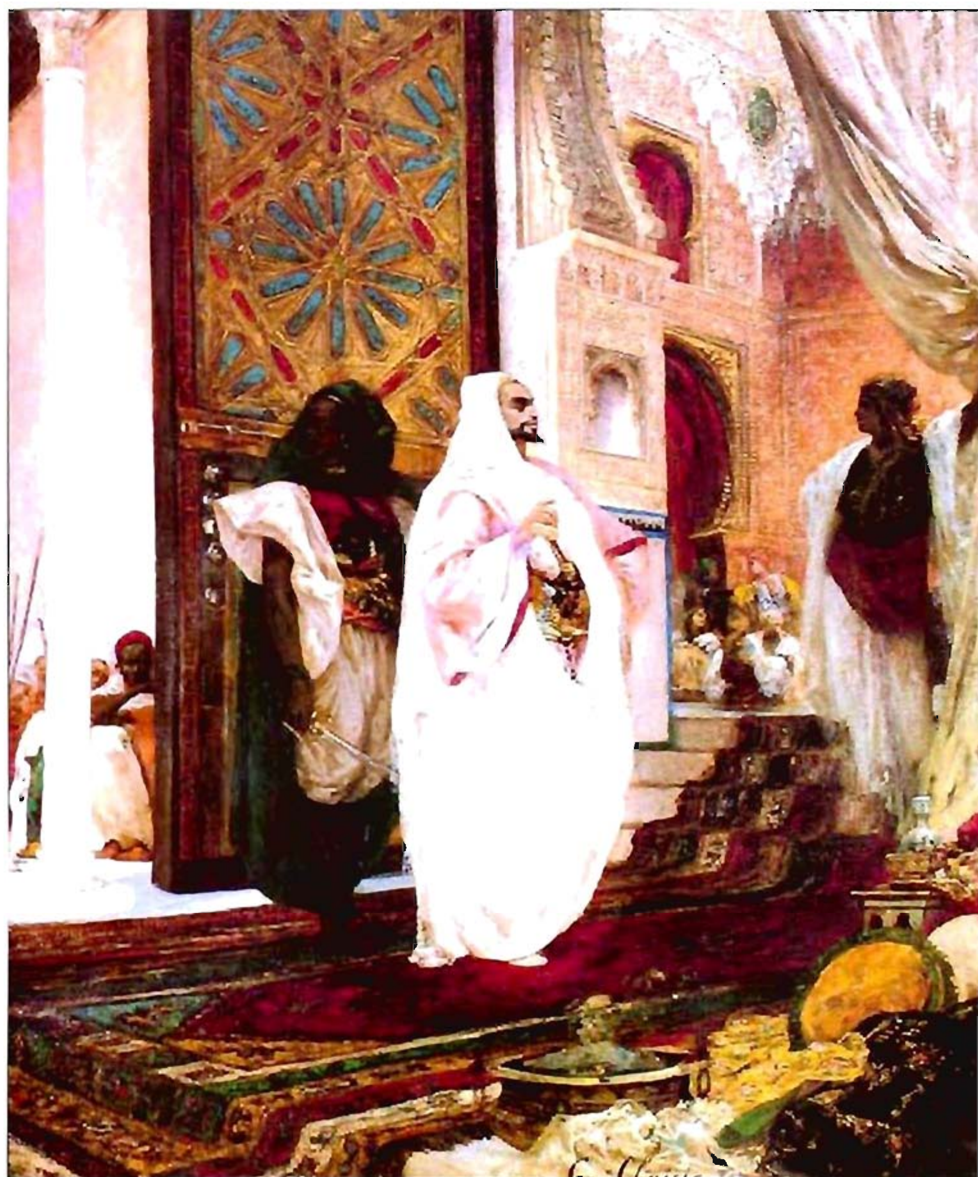
لوحة (٥٦) - فرومانتان - كمين الصيد. جاليري «المتحف» بلندن



لوحة (٥٩) .بنجامان كونستان: استقبال سيدي محمد سلطان المغرب لسفير فرنسا (١٨٥٩ - ١٨٧٣). وتكشف هذه اللوحة عن هيبة السلطان وإجلاله من خلال وجوه رعاياه الذين خرّ بعضهم ساجدين بمجرد ظهوره خارجا من قصره، بينما بدا موكب السلطان نفسه غائما وسط الغبار المتصاعد.
لوحة زيتية ١٠٤.٣٧×١٣٣.١٢سم. جاليري «المتحف» بلندن.



ة (٥٧) . بنجامان كونستان.
ع في دار عربية . ونرى الفنان
قد التزم بالقواعد الكلاسيكية
جمية، كما غمر مساحات كبيرة
البيوت الشرقية التي يرسمها
ن الأسود لإبراز ألوانه التريكه.
شان المصورين الاستشراقيين
شد مرسمه بالأدوات والتحف
قية التي اقتناها أثناء رحلاته
خدامها في تزيين لوحاته. هو
لورد آند هيوز جاليري بلندن.



لوحة (٦٠) .جورج كلاران: دخول ربّ الدار إلى جناح الحريم. وقد اعتمد الفنان على صيغ المعمار المراكشي [الإسباني المدجن] ، وإن لم يكترث كثيرا بالتفصيلات، إذ كان هدفه الإبهار فحسب من خلال الألوان والحركة. وولتر آرت جاليري. بلتيمور.



لوحة (٦١) . ايبوليت لازيرج: عربون الغرام. فتى يرتدي برنسا تقف بمدخل بيت جزائري ليهدي قرنفلة حمراء لفتاة تطلُّ من فرجة الباب وهي تثبت خمارها على وجهها حياءً. وإن بدا رضاها باللقاء. لوحة زيتية ٤٢.٥×٣٠ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

ودونـك ســـيّدتي وردتي　　　ينكّرك المســـك انفاسـها
كعذراء ابصـــرها مبصـرٌ　　　فغطّت باكمامهـا راســها



لوحة (٥١) . بنجامان كونستان .
النمر المستأنس في الحمراء . سوثبي
بارك برنت ، نيويورك .



(٦٢) رينوار: المحظية. متحف رانس.

التصوير الاستشراقي في الشام

وقد وفد على سوريا والجزيرة العربية جملة من المستكشفين، غير أن التجوّل في هذين القطرين وقتذاك دون التزام بطرق القوافل الرئيسة كان فيه من المخاطر ما فيه لأن الامبراطورية العثمانية لم تحفل بإعداد خرائط لأمصارها. وكان من بين هؤلاء المستكشفين الأستاذ چون لويس بوركارت Burckhardt (١٧٨٤ ـ ١٨١٧) السويسري الذي كان يعمل في خدمة الحكومة البريطانية، وكذا روبرت كيرزون الذي قصد جبل سيناء لشراء بعض المخطوطات للمتحف البريطاني. ثم مالبث الرسّامون والأركيولوجيون أن توافدوا على مدينة تدمر [پالميرا التاريخية]، إذ كان من العسير على الأجنبي الولوج إلى المناطق الداخلية من سوريا إلا إذا تنكّر في زيّ عربي. وكان مما يسترعي الانتباه والدهشة معا سيرة سيدة إنجليزية تدعى ليدي هستر لوسي ستانهوپ (١٧٧٦ ـ ١٨٣٩) ابنة لورد ستانهوپ وابنة أخت وليام پت رئيس وزراء بريطانيا الذي ظلت تشرف على إدارة مسكنه حتى وفاته. وكان قد ترك لها معاشا يهيّء لها حياة رغدة رخيّة، لكنها بعد أن ضاقت ذرعا بتقاليد المجتمع الإنجليزي وعاداته خلّفت إنجلترا عام ١٨١٠ ولم تعد إليها قط. وبعد تجوال طويل في أنحاء الشرق الأدنى حلّت في مدينة تدمر بصحراء الشام، وخالت نفسها وكأنها زنوبيا [الزّباء] ملكة هذا البلد في سالف الزمان، كما شاع عنها أنها متنبئة عرّافة، وانبرت تنفق عن سعة وسخاء أهوج وهي تستقبل في دارها الرحّالة والفنانين والدبلوماسيين الأوربيين. مضت تنفق حتى أتت على كل ماتملك، وتراكمت عليها الديون فإذا هي بعدُ فقيرة معدمة، وإذا الموت يواتيها في قرية من قرى لبنان وهي على هذه الحال.

ومن الرحّالة الذين قصدوا سوريا غير تلك السيدة إدوارد وليام لين (١٨٠١ ـ ١٨٧٦) وكان مؤرّخا ورسّاما خلّف تصاوير لها قيمتها. هذا إلى أنه شرع في ترجمة كتاب «ألف ليلة وليلة» غير أنه لم يمض في هذه الترجمة إلى نهايتها. وثمة رحّالة مستشرق آخر كان به ميل إلى الشغب والخروج على المألوف هو سير ريتشارد بيرتون (١٨٢١ ـ ١٨٩٠). من ذلك أنه حين أخذ يترجم كتاب «ألف ليلة وليلة» لم يتورّع عن أن يذكر مافيه من فحش دون أن يمسّه بحذف أو تحوير، بل ضمّ إليه مايزيد من فحشه، كما أنه زيّف أشعارا عربية ونسبها لشاعر من صنع خياله. ومن بين أشهر كتبه التي تنوف

على الخمسين كتابه الشهير «الحج إلى المدينة ومكة ١٨٥٥» الذي ألّفه بعد أن تنكر في زي أحد الهنود الباثان المسلمين حتى يتجاوز محدثوه عن هفوات نطقه بالعربية. وبعد أن ألمّ إلماما تاما بالعادات والشعائر الإسلامية، زار مكة المكرمة والمدينة المنورة دون أن يُكتشف أمره، ثم إذا هو بعدُ يغدو قنصلا لبريطانيا في دمشق، كما قدر له أن يمضي شطرا كبيرا من حياته في الشرق.

ولم تكن دمشق آنذاك ترحّب ترحيبا كبيرا بالأجانب، لذا لم يتلبّث المصورون بها طويلا. غير أن الحال في أزمير التي لم تبعد عنها كثيرا كانت على غير هذا، فاتسع صدرها لاستقبال الرحّالة الأجانب. ولاغرو فما يربو على نصف سكانها كانوا خلال القرن التاسع عشر من اليهود واليونانيين. وكم اجتذبت أطلال تدمر وبعلبك رسّامي الألوان المائية الإنجليز، وكان على رأسهم وليام بارتليت الذي أنجز مئات المناظر عن الآثار والمعالم في كل من سوريا ولبنان وفلسطين سجّلها في كتابه «سوريا والأراضي المقدسة ١٨٣٦»، وكان يحذو في رسومه حَذْوَ الفنان التأثيري تيرنر. ومع أن مشاهده كانت تميل إلى التنميق أكثر من التزامها الواقع إلا أنها دون نزاع كانت جديرة بالتصوير. لهذا لم يكن غريبا أن يحظى بلقب «فنان الذكريات»، وقيل فيما يُروَى عنه إنه كان يسجّل مشاهده على نحو ماكانت تراها عينا ليدي هستر ستانهوب **(لوحات ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١)**. أما عن أراضي فلسطين المقدسة فمن العسير حَصْرُ جميع مَنْ ارتادوها من الرحالة والأدباء والفنانين في سبيل الوقوع على ماجاء في الكتاب المقدس من ذكر للمعالم الدينية ومواطن الأحداث وعادات الأهالي. ويأتي في مقدمة هؤلاء الفنانين دافيد روبرتس **(٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦)** (١٨٤٨ ـ ١٩٤٠) والمصور الألماني جوستاف باورنفيند (١٨٤٨ ـ ١٩٤٠) الذي رسم العديد من الصور لمدينة القدس وميناء يافا وأسواقها، وتعدّ لوحته لسوق يافا آية من آيات التصوير الاستشراقي للشوارع والأسواق في الشرق الأدنى **(لوحة ٧٧)**.

وبعد زيارة باورنفيند لمدينة يافا عام ١٨٨١ كتب إلى ذويه يصف ميناء يافا الغدّار غير المأمون العواقب لما يعترض مياهه من سلاسل صخور خطيرة تعوق حركة الملاحة، حيث لا تتجاوز مساحة الثغرات التي يمكن أن تتسلّل خلالها المراكب سبعة أمتار. وإذا هو يعكف على رسم مشهد يشدّ الانتباه هو تجنيد الشباب الفلسطيني بالجيش العثماني، وقد هرع أقارب المجنّدين وزوجاتهم وأطفالهم وراءهم صائحين مولولين وسط موج البحر الناضح على الشّط (لوحة ٧٨). ومما يميّز هذه اللوحة بصفة خاصة عن غيرها من اللوحات الاستشراقية هو أنها إلى جانب احتوائها على كل ما هو تقليدي مألوف من عناصر استشراقية، قد احتشدت بالمشاهد الطريفة الغريبة الجديرة بالتصوير من أزياء ومعمار، فضلا عن معالم العالم العثماني المعاصر من سفن حربية بخارية وأزياء عسكرية وأسلوب التجنيد.

* * *



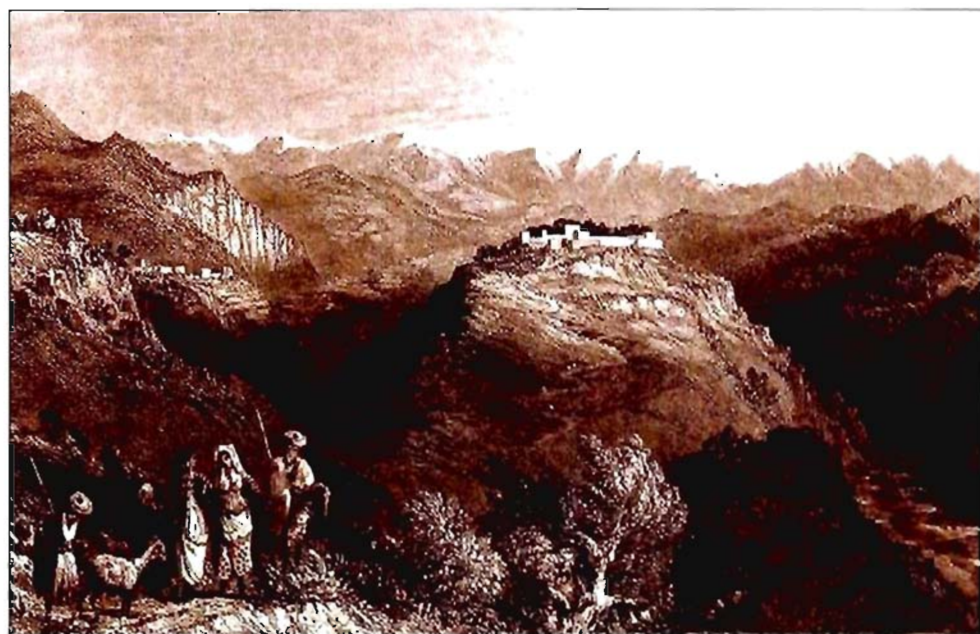
لوحة (٦٣) وليام بارتليت: دمشق كما تُرى من الصالحية، ١٨٣٦.



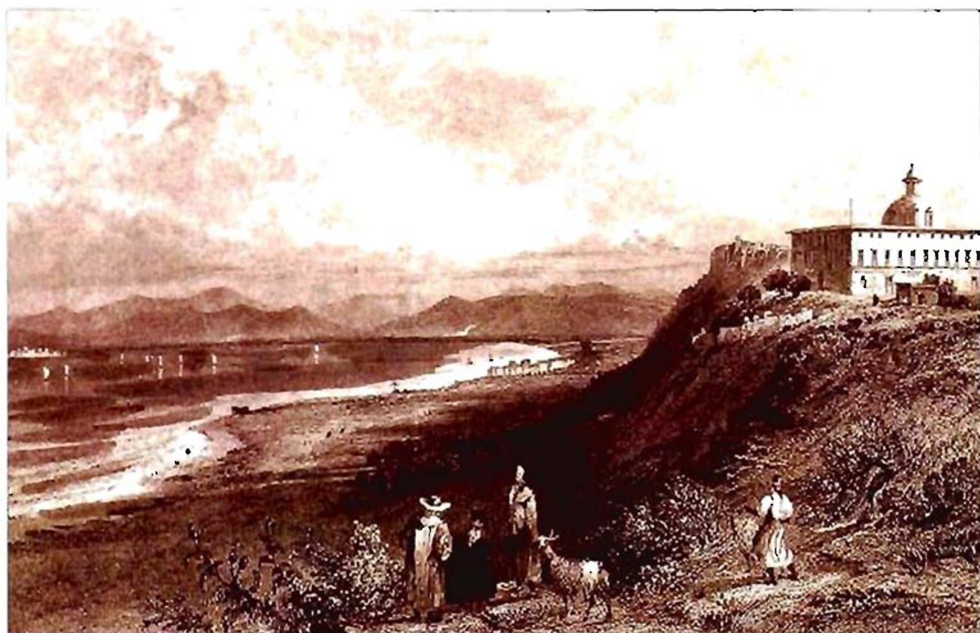
لوحة (٦٤) وليام بارتليت: منزل بانطاكية، ١٨٣٦.



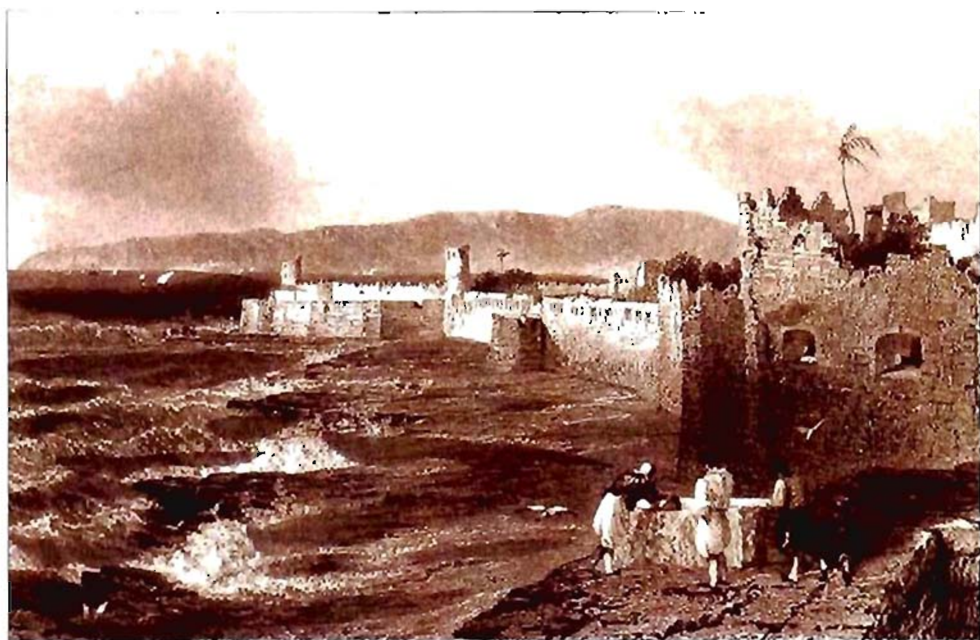
لوحة (٦٥). وليام بارتليت: السور الغربي لانطاكية .



لوحة (٦٦) . وليام بارتليت: دير جبل الكرمل بلبنان ١٨٣٦.



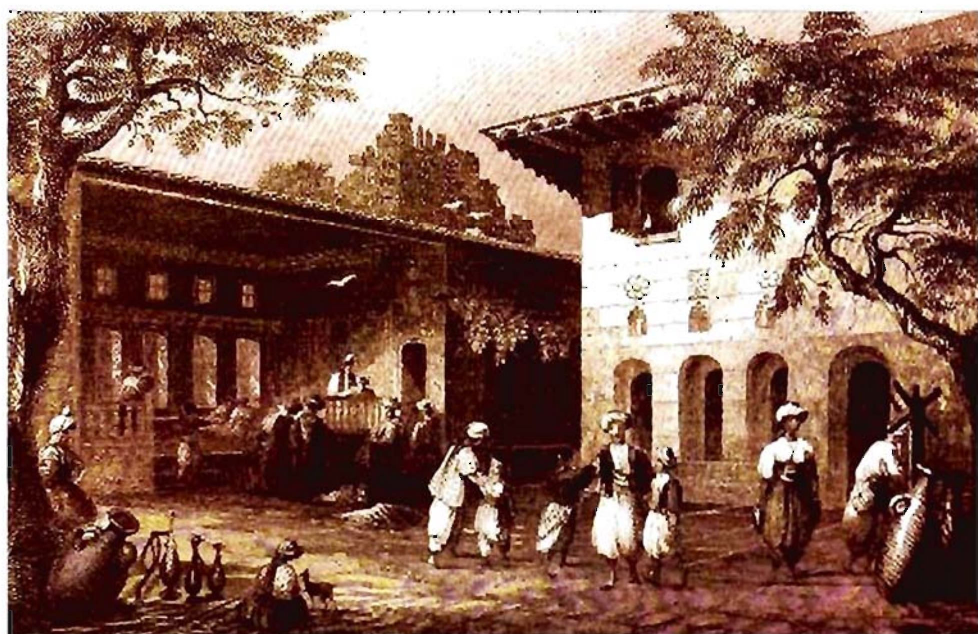
لوحة (٦٧). وليام بارتليت: جونية بلبنان. مسكن لدى مستر ستانهوب ١٨٣٦.



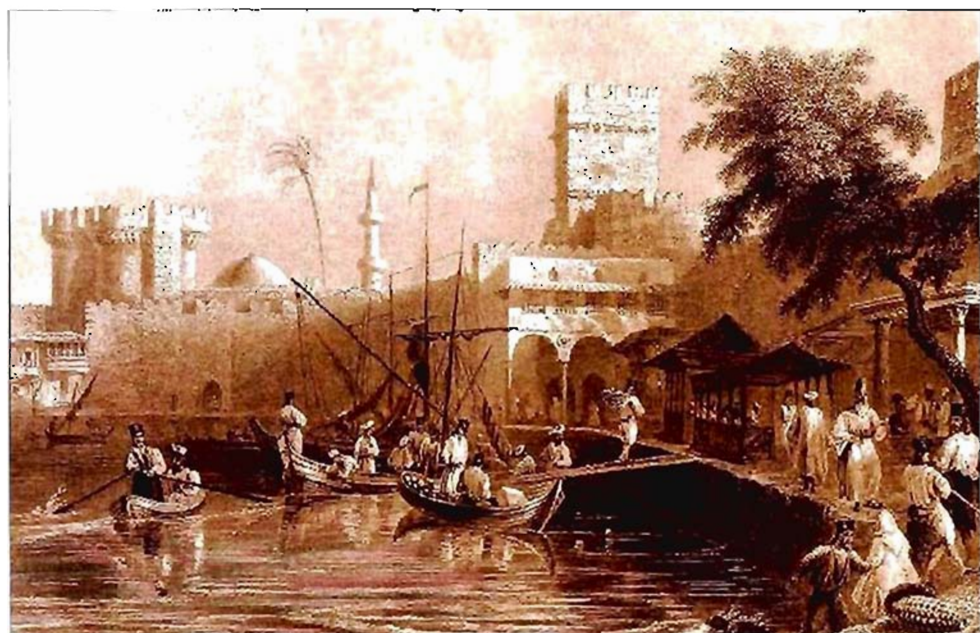
لوحة (٦٨). وليام بارتليت: سور عكا المطل على البحر ١٨٣٦.



لوحة (٦٩) بارتليت، فندق دمشق. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (٧٠). بارتليت أحد منازل أنطاكية. رسم مطبوع بطريقة الحفر

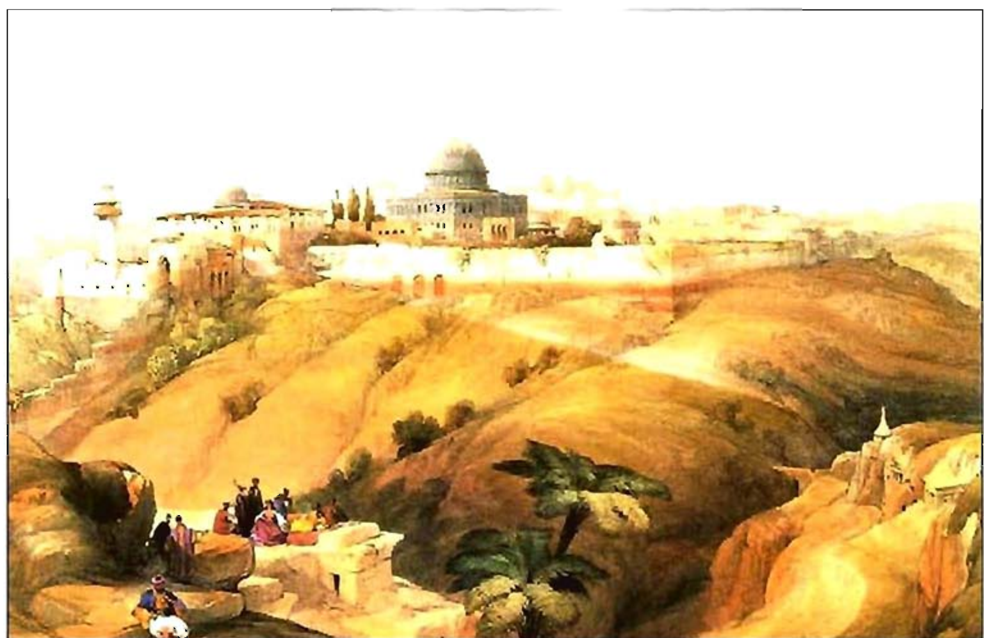


لوحة (٧١). بارتليت: مرفأ بجزيرة رودس. رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (٧٢) داڤيد روبرتس: قبة الصخرة
بالقدس وكنيسة التطهير (الغفران).

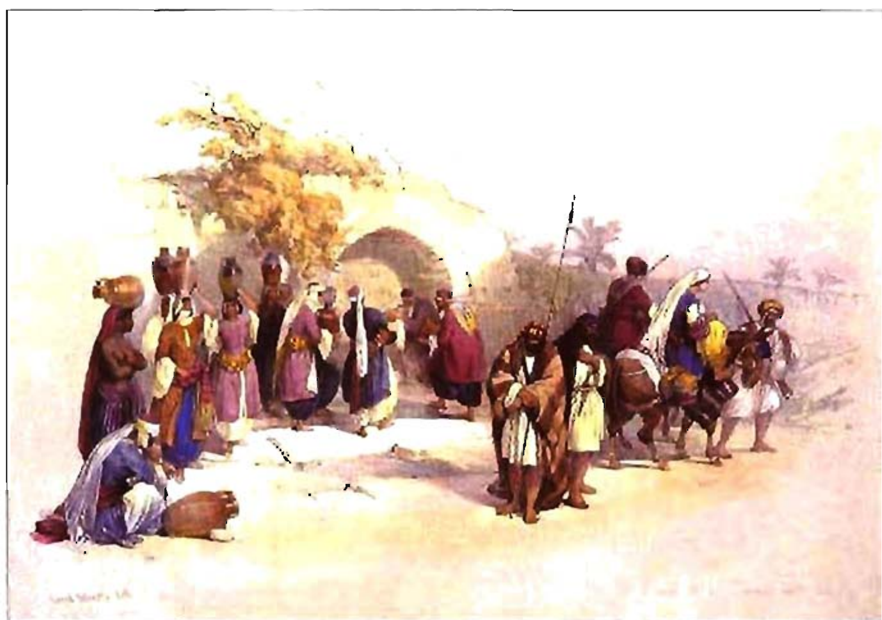


لوحة (٧٣) دافيد روبرتس: مصلّى الروم . كنيسة القيامة بالقدس .

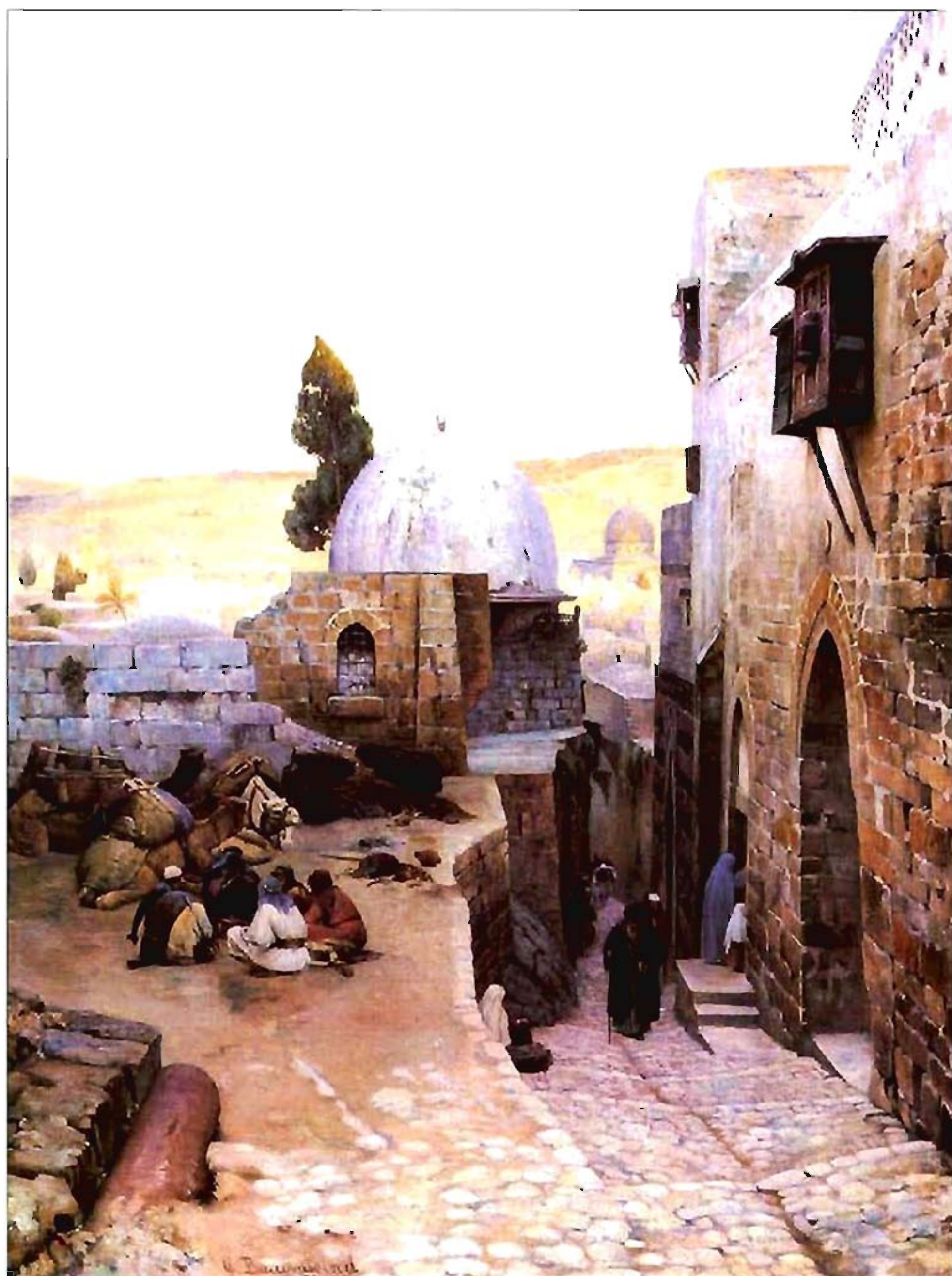




لوحة (٧٤). دافيد روبرتس: قبر سيدنا يوسف.



لوحة (٧٥). دافيد روبرتس: نبع العذراء بالناصرة.



لوحة (٧٦). جوستاف باورنفيند : مشهد داخل مدينة القدس . لوحة زيتية ٨١,٨٠ × ١٠٧,٥ سم ،معرض المتحف بلندن.



لوحة (٧٨). جوستاف باورنفيند: تجنيد الشباب الفلسطيني بيافا في الجيش العثماني ١٨٨٨.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©



لوحة ٧٧. جوستاف باورنفند : سوق في احد شوارع يافا. لوحة زيتية ١٨٩٠. معرض المتحف بلندن.

وبظهور طراز الروكوكو(٩) في مستهل القرن الثامن عشر بأوربا على أيدي المصورين أنطوان ڤاتو وبوشيه وفراجونار وغيرهم جنح فن التصوير نحو الموضوعات الحسّية والمسلّية إرضاء لذوق الصفوة، فانبرى الفنانون يصورون حفلات الغزل الخلوي وحياة الخلاعة والترف. وفي الوقت نفسه انبرى المصورون الأوربيون الذين وفدوا على تركيا يسجلون شتى مظاهر الحياة الشرقية لاسيما في أوساط علية القوم. فصوروا حياة السلاطين والأمراء وقادة الجيش وما يجري في مناسبات الأعياد وحفلات ختان الأمراء ورقص الدراويش والپورتريهات والأزياء، فضلا عن مشاهد الطبيعة التركية الخلابة. ومن هنا انتشرت بدعة «الصيغ التركية» في لوحات التصوير الأوربية ومناظر الأوبرا والباليه حتى باتت عنصرا من عناصر طراز الروكوكو **(لوحات من ٧٩أب إلى ٩٠).**

(٩) Rococo اتجاه فني شاع في أوربا (١٧٣٠ - ١٧٨٠) يتميز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المنحنية والمحاكية لأشكال المحار والصدف أو الموحية بأشكال الكهوف، خاصة في مجال الأثاث والزخرفة المنزلية والداخلية. وهو فن أرستقراطي فيه إفراط في الشغف بالأناقة أسلوبا وموضوعا [م.م.م.ت]

التصوير الاستشراقي في تركيا

ومنذ عام ١٧٥٠ إلى عام ١٧٩٠ وفدت على بلدان الشرق الأوسط جمهرة من العلماء والرحالة الإنجليز والفرنسيين والدانمركيين وغيرهم. ليستكشفوا العديد من الآثار التاريخية ويزيحوا الستار عن ماضٍ عريق ظل غارقا قرونا طويلة في طوايا النسيان. وجرت العادة أن يصطحب العلماء والرحالة معهم فنانين لتسجيل معالم الأطلال والمعابد الجديرة بالتسجيل، فامتد نشاطهم فوق رقعة واسعة تضم مصر والشام والعراق وفارس. وما لبثت العناصر التشكيلية الشرقية مثل الأهرام والمسلات والثيران المجنحة أن تسللت إلى تكوينات المناظر الطبيعية الإنجليزية والفرنسية.

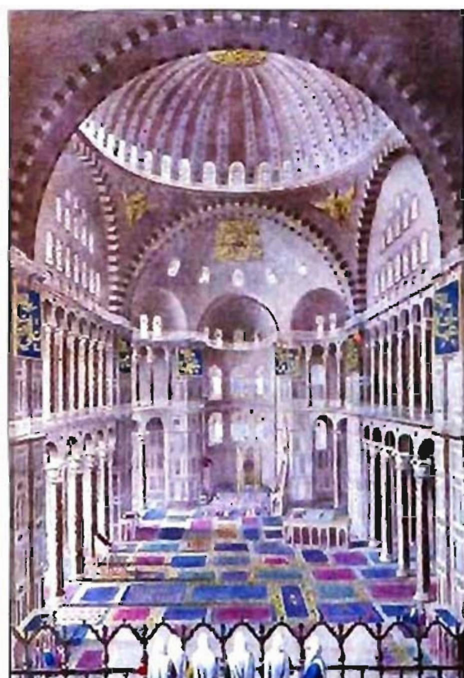


لوحة (٧٩ب)
دوسون: الأئمة الأربعة.

ومن الطبيعي أن يختلف ماجاء على ألسنة الرحالة في وصف بلاد الشرق من بلد لآخر. فما جاء على ألسنتهم أو فرشاتهم في وصف الشمال الأفريقي ومصر وبلاد الشام يختلف كثيرا عما جاء عن تركيا. ذلك أن الأتراك لاسيما في مدينة استنبول قد أخذوا يحاكون النمط الأوربي، فجاءت قصورهم لوفق طراز الباروك الأوربي، وإذا المدينة تستحيل على حد قول لورد بايرون خليطا من الطراز الغربي والطراز الشرقي، وأصبح كل قصر من القصور المطلة على البوسفور يبدو وكأنه لافتة من لافتات المتاجر المطلية حديثا أو منظرا من مناظر الأوبرا، الأمر الذي يدفع المشاهد إلى حيرة وبلبلة.... أفي الشرق هو أم في الغرب؟ وبذا غدت استنبول دون بلاد البحر المتوسط وكأنها مسرح يجمع أشتاتا من هنا وهناك.

وهكذا لم يعد زائر استنبول يرى بين يديه مدينة شرقية مثل فاس أو القاهرة أو القدس بل خليطا من طرز متباينة. ويصف الأديب الفرنسي المتعصب شاتوبريان استنبول في كتابه «رحلة من باريس إلى أورشليم» وصفا لا يخلو من الإجحاف فيقول: «المقابر بلا أسوار تحجبها، يقع عليها بصرك في أي موقع ترتاد، تظلها أشجار الصنوبر الكثيفة حيث يعشش اليمام بين أغصانها، فينعم في تلك البقعة بما ينعم به الموتى من سلام.... وترى في مواقع مختلفة من المدينة مبان عتيقة لا تتوافق وأسلوب الناس في الحياة أو مع طرز المباني العصرية من حولها، بل تبدو وكأنها انبثقت بفعل ساحر... لقد اختفت سمات البهجة

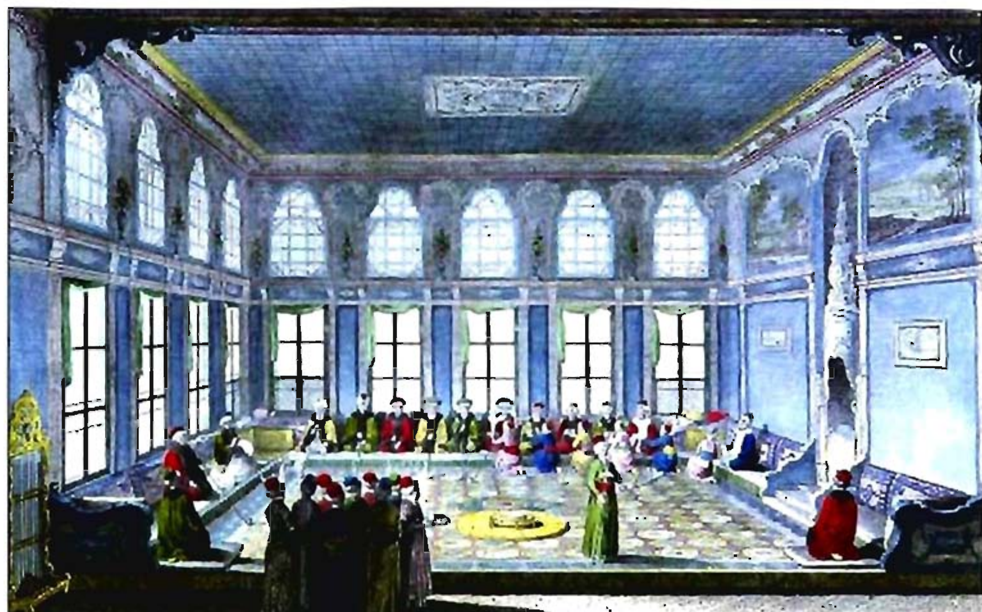




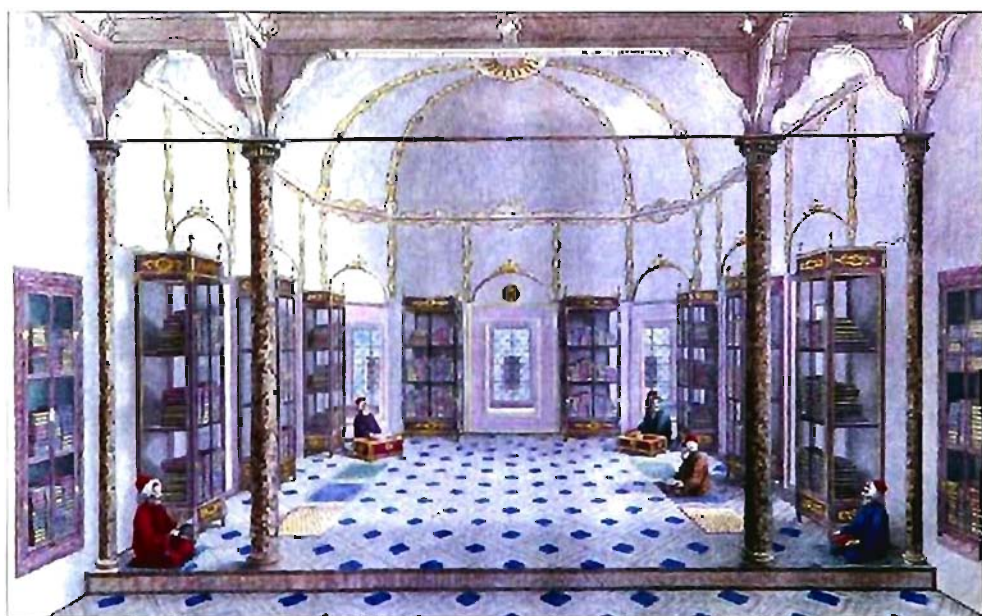
لوحة (٨٠) دوسون: جامع أيا صوفيا من الداخل.



لوحة (٨٢) دوسون: الاحتفال بالمولد النبوي الشريف بجامع السلطان أحمد باستنبول.



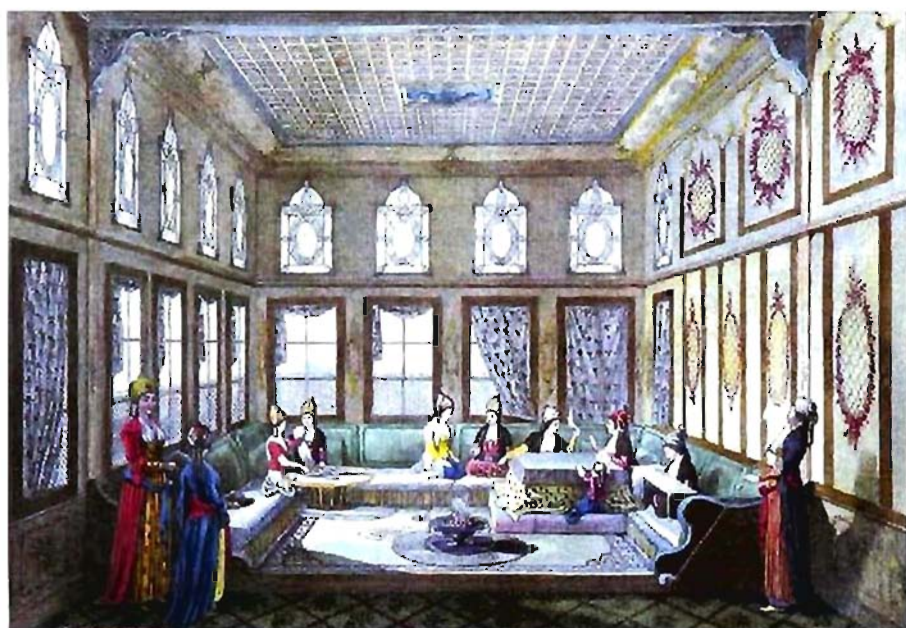
لوحة (٨١) دوسون: قاعة الاجتماعات بالباب العالي. استنبول .



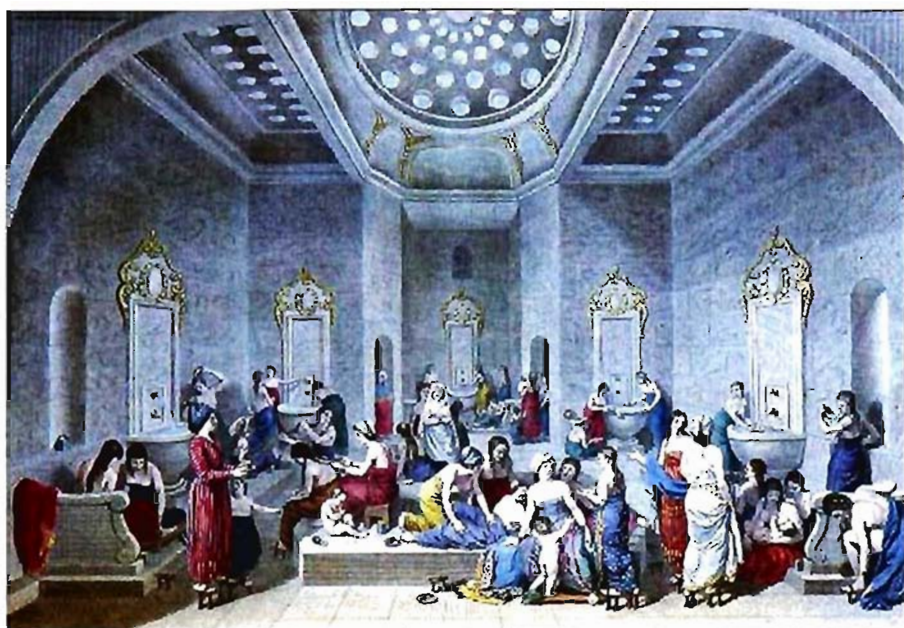
لوحة (٨٣) دوسون :مكتبة السلطان عبد الحميد العامة .



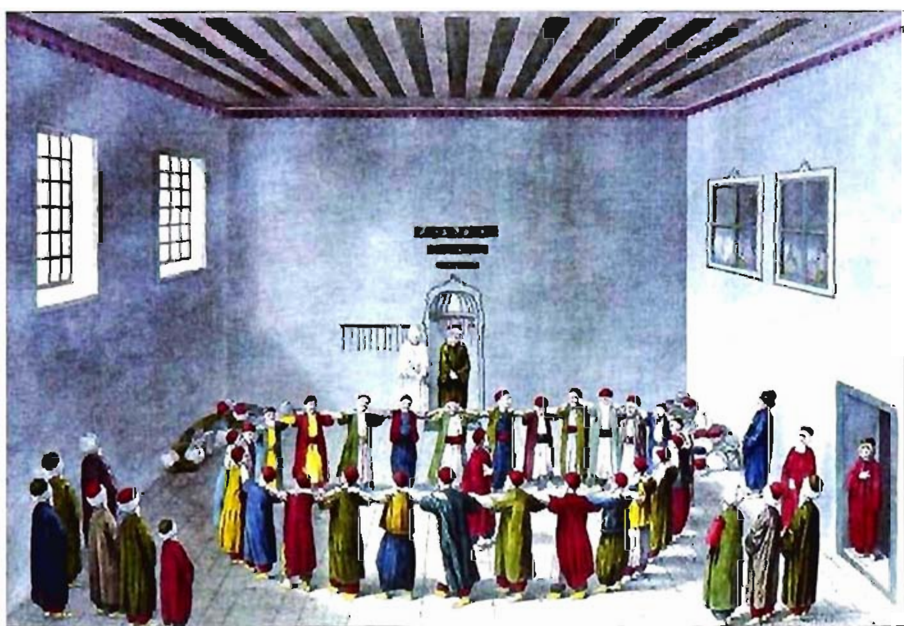
لوحه (٨٤) دوسون: قاعة استقبال داخل قصور استنبول .



لوحة (٨٥) دوسون: قاعة استقبال السيدات بأحد قصور استنبول.



لوحة (٨٦) دوسون : حمام النساء باستنبول .



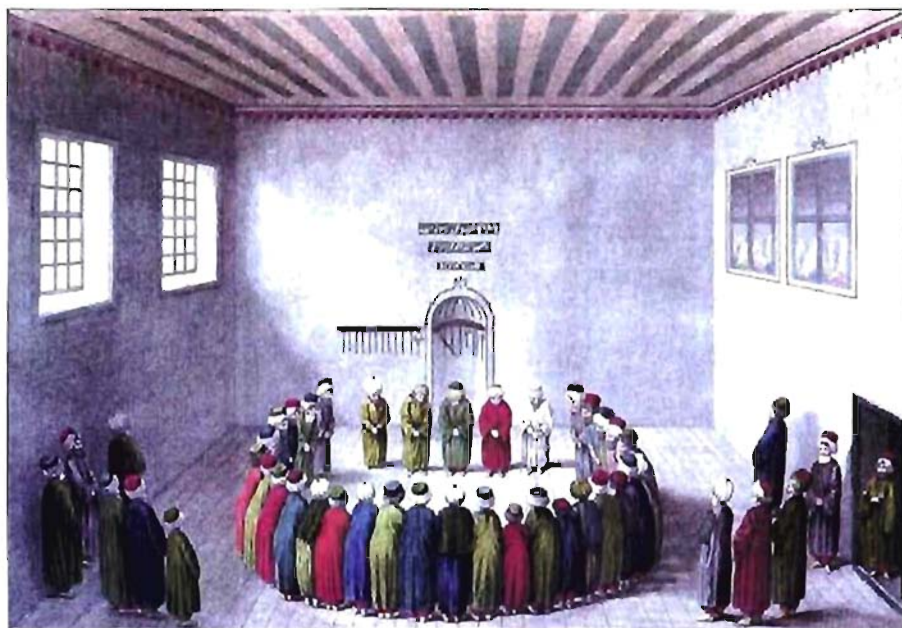
لوحة (٨٧) دوسون: حلقات ذكر الدراويش الاتراك .



لوحة (٨٨) دوسون: حلقات ذكر الدراويش بتركيا.



لوحة (٨٩) دوسون. حلقات ذكر الدراويش بتركيا.



لوحة (٨٨) دوسون: تدريب الدراويش على الذكر.



لوحة (٩١) توماس الوم. مقهى باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

في هذه المدينة حيث لا تصادف مخلوقا يبدو سعيدا. أنت في استنبول لست بين شعب يعيش؛ بل بين قطيع من الغنم يملك «الإمام» مقوده، ويتولى جنود «الإنكشارية» الإجهاز عليه، ولا متعة للقوم إلا في المجون، ولا جزاء ينتظرهم غير الموت. وقد تستمع حينا لأنغام عود يتسلل إليك حزينا خافتا من أحد المقاهي، حيث ترى الصّبية على حال من القذارة لاتوصف يرقصون رقصة مخزية لاتليق، بل هي بالفتيات أولى، بين أيدي رواد جالسين في حلقات حول الموائد كالقرود... إن قصر السلطان نفسه ـ معقل العبودية ـ يقع بين مباني الإصلاحيات والسجون» **(لوحة ٩١)**.

على أن الأديب چيرار ده نرڤال لايظلم الأتراك ظلم مواطنه شاتوبريان بل ينصفهم، إذ أحبهم من قبل أن تطأ قدماه أرض تركيا من خلال تأمله مشاهد القرن الثامن عشر المطبوعة بطريقة الحفر، لاسيما سلسلة لوحات النزهة على ضفاف نهير مياه اسيا العذبة[١٠]. يقول چيرار ده نرڤال في وصف رحلة من رحلاته: «حللنا بمرج بهيج تنساب من بين أشجاره جداول المياه وقد كسا العشب الأرض تظلله الأشجار بأغصانها. وهنا وهناك خيام تضم حوانيت لبيع الفاكهة والأشربة فتبدو هذه المروج وكأنها الواحات يفزع إليها بدو الصحراء. ويموج المرج بأقوام في ثياب مختلفة الألوان تتناسق مع الخضرة وكأنها حديقة يانعة الأزهار. ووسط مكان خال من هذا المرج تنبثق نافورة على شكل جوسق صيني. وهو لون من البناء يشيع في أنحاء استنبول» **(لوحات من ٩٢ إلى ٩٨)**.

أما الفنان أوراس ڤرنيه فقد كان مع إعجابه بأهل الجزائر يقسو على الأتراك بلسان سليط شأن الأديب شاتوبريان، بل لم ينج العرب بعامة من تهكمه وبداءته. نحس هذا حين يقول:

(١٠) نهير مياه اسيا العذبة باستنبول، وكانت تحيط به الحدائق والمتنزهات خلال القرن الماضي. ويطلق عليه بالتركية اسم حيث سو بمعنى مياه السماء، ويطلق عليه بالفرنسية Eau Douce أي مياه آسيا الهادئة، ويطلق عليه بالانجليزية Sweet Waters of Asia أي مياه اسيا العذبة



لوحة (٩٣) بارتليت : جوسق مقهى بميناء استنبول .. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

وكل شيء حولك خامل يسترخي فيه الذهن استرخاءه بين الحريم فيستكرش [أي يصبح ذا كرش شبيه بكروش الأتراك الخاملين] . . . أيها العرب الأعزاء ، إنكم عندي على الرغم مما يمرح في أجسادكم من قمل وبراغيث أفضل ممن يحكمونكم من أتراك يفوح العطر من أردانهم ، فهم غير جديرين بأن يحكموكم ».

وفي عام ١٨٥٦ نشر تيوفيل جوتييه كتاباً عن استنبول يكتظ بالصور الأدبية الاستشراقية جاء فيه : « كان مما يدعو إلى العجب في « البازار » تلك الأرفف التي تحمل أشكالاً من الأحذية لا عهد لنا بها . . . فهذا مركوب أماميته مدببة مرفوعة إلى أعلى مثل « الباجودا »(١١) الصينية ، وتلك مراكيب مصنوعة إما من الجلد أو من المخمل أو من القماش المقصّب أو المبطن أو المطرز أو ذو شرابات حريرية مما يستحيل على الأوربي أن ينتعله . وهنا حذاء له لسانان أو منقاران أشبه بجندول مدينة البندقية ، وهناك أخفاف أشبه بعلب المجوهرات لاصلة لها بالأخفاف المألوفة حيث شرائط القصب والفضة تختفي تحتها الألوان الحمراء والصفراء والخضراء . . . . .

والحانوت التركي يختلف الاختلاف كله عن الحانوت الأوربي ، فهو لايعدو فجوة في الجدار بابه مصراعان حديديان . وترى التاجر حين يفتح حانوته نهاراً يجلس القرفصاء على حصير أو قطعة من بساط أزميري يدخن الشبوك أو يحرك بأصابعه حبات مسبحة في يده وهو في غفلة عما يفعل ، جامداً في مكانه لايعي طيلة نهاره ولايبالي بما يقع تحت بصره . وترى الزبائن قد احتشدوا هنا وهناك يتحسسون السلع المكدسة والتاجر غير مكترث بهم لايبدي أية محاولة لكي يحفزهم إلى الشراء » (لوحات ٩٩، ١٠٠، ١٠١).

(١١) الباجودا . وحدة معمارية بوذية برجية الطابع قد يبلغ ارتفاعها مائة متر . ونشأت أول ما نشأت بالهند على شكل هرمي مزخرف بالمنحوتات وانتقلت مع انتشار البوذية إلى الصين . وصممت الباجودة لكي تكون معابد أو مصليات أو مزارات أو أضرحة أو مباني تذكارية [م . م . م . ث]



لوحة (٩٢) آلوم. شارع بازعير .. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (٩٤) يوهان مايكل فيتمان: حدائق نهير مياه آسيا العذبة ١٨١٠. متحف بافاريا بميونخ.



لوحة (٩٥) نافورة على شكل «الباجوداء» البوذية الصينية بالقرب من وادي نهير المياه العذبة في الجانب الأسيوي المطلّ على البوسفور.
رسم مطبوع بطريقة الحفر.



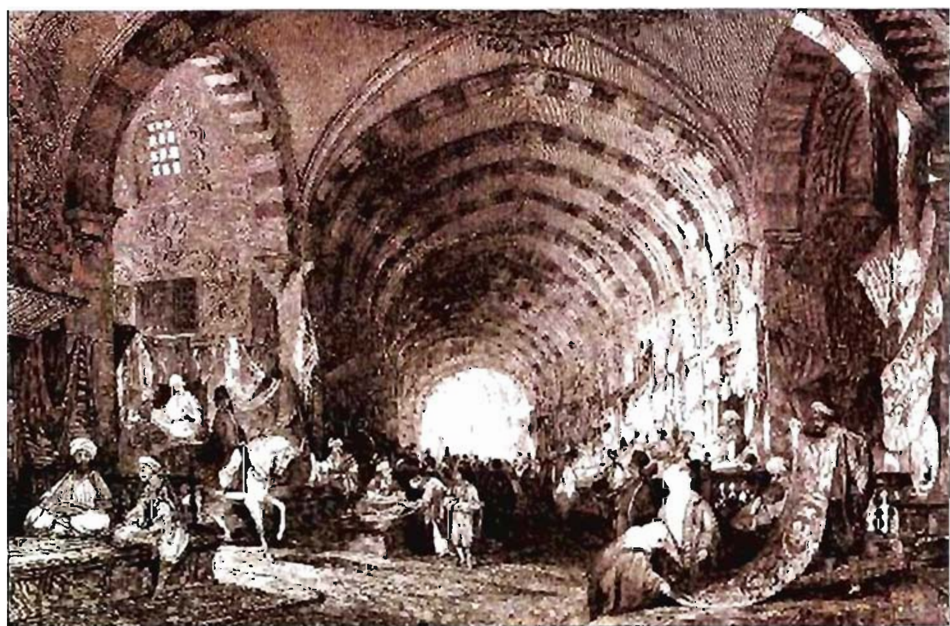
لوحة (٩٦) بارتليت : الموسيقيون في الوادي الآسيوي لنهير المياه العذبة.. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (٩٧) الوم، نهير المياه العذبة في الجانب الأوروبي من استنبول.. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



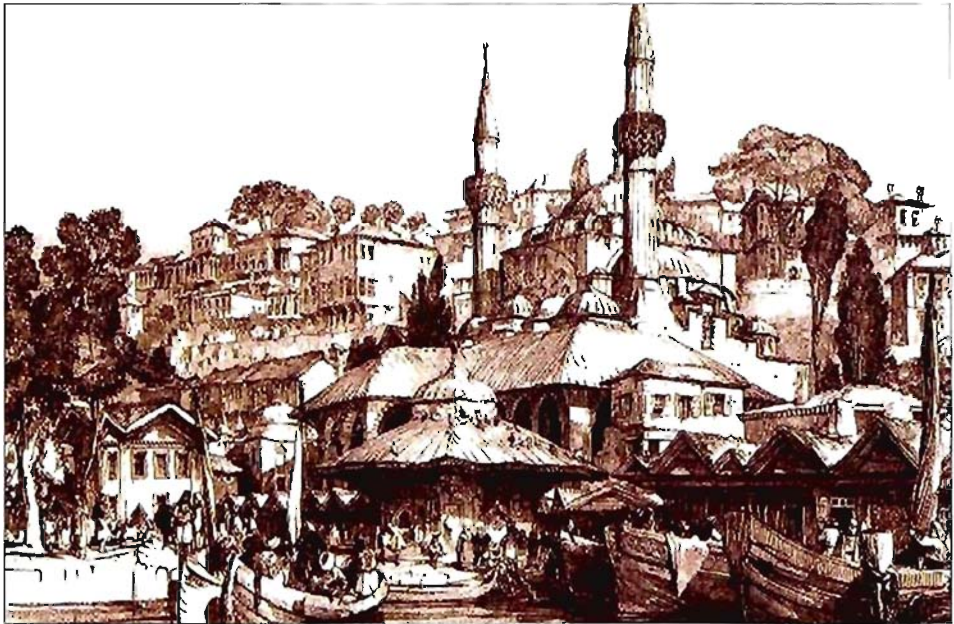
لوحة (٩٨) ألوم: جامع السليمانية كما يُرى من حي قاسم باشا (القرن الذهبي). رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (٩٩) ألوم: بازار استنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر



لوحة (١٠٠) جون فردريك لويس : دكّان باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٠١) جون فردريك لويس: مشهد لحي اسكودار باستنبول.. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة ١٠٢: بيير لوتي

وإذا كان الشرق قد استضاف بعض الضيوف الثقلاء أو المتعالين أو المتطرفين، فإنه قد استضاف أيضا كما مر القول ضيوفا كراما رقيقي المشاعر منصفين عشقوا الشرق وأهله وأفاضوا عليه من روعة أقلامهم أو فرشاتهم، مأخوذين بما انطوى عليه من سحر خلاب وجاذبية آسرة وماض عريق. ومن بين هؤلاء العشاق الأصلاء نذكر الأديب والروائي الفرنسي الشهيربيير لوتي [١٨٥٠-١٩٢٣ واسمه الحقيقي جوليان ڤيو] **(لوحة ١٠٢)** مؤلف كتاب «موت فيله» ١٩٠٧ الذي يحكي فيه - كما قدمت - بحسرة مريرة ونبرة حزينة عن أطلال المعابد المصرية القديمة كاشفا عن أمجادها الغابرة، ثم ينهي حديثه مستصرخا المصريين أن يهرعوا إلى الحفاظ على تراثهم الخالد كي يبقى نبعا لفن تستلهمه الإنسانية إلى الأبد. غير أن أروع أعماله الروائية قاطبة هو أولها التي نشرها عام ١٨٧٩ بعنوان «**آزياديه**» Aziyadé. وشأن معظم مؤلفات هذا الأديب الذي بدأ حياته ضابطا بالبحرية الفرنسية، ثم تركها ليتفرغ إلى ما يهوي من تجوال وترحال، ومن تسجيل لخواطره ولانطباعاته ومغامراته وغرامياته في شتى أنحاء العالم من تركيا ومصر إلى اليابان وتاهيتي مرورا بأفريقيا وفارس، أقول إن معظم هذه الأعمال هي في حقيقتها سيرته الذاتية وقد أضفى عليها من رومانسيته المتدفقة الكثير. وتدور هذه السيرة حول شخصية نحتها لوتي تتمثل في ضابط بالبحرية البريطانية التحق بخدمة الباب العالي، وإذا سفينته تقر في ١٥ مايو ١٨٧٦ بميناء سالونيك في اليونان التابعة وقتذاك للامبراطورية العثمانية. ولم يكن «لوتي» يعرف عن تركيا إلا القليل، حتى إنه خال حشود اليهود المتراصة على أرصفة الميناء من الأتراك. وفي الساعة الرابعة من اليوم نفسه أخذ يطوف بحي من أحياء سالونيك الخاصة بالمسلمين دون قصد أو هدف، فإذا عيناه تقعان عند مدخل أحد المساجد على طيور اللقلق تتصارع في صخب. وهناك يلمح من خلال قضبان شباك الحرملك الوجه الجميل لحظية ذات عيون خضر هي آزياديه، فكانت بداية علاقة غرامية ملتهبة حيث اعتاد العاشقان اللقاء كل ليلة في أحد قوارب النزهة «الكايك» وسط غموض الشرق وعطره ومخاطره.

يقول بيير لوتي: «بحذاء الجدران وعلى مسافة مني كان ثمة أشخاص يدلفون داخل بيت معتمين بالعمائم، بينما لا تلمح طيف امرأة قط خلف قضبان النوافذ التي تحكي في تشابكها شباك الصيد، فيبدو من خلالها الحرملك وكأنه مدينة للأموات..... توهمت وأنا في وقفتي تلك ألا وجود لأحد غيري فإذا بي أري ظلا خلف القضبان تلتفت إليه... حدقت به، فبهرتني عينان خضراوان واسعتان تحملقان في عيني.... يا ألله.... ما أروع هذا الجمال... حاجبان داكنا اللون مقرونان، والنظرة من تحتهما مزيج من الخيوية وبراءة الطفولة، غير أنها تفيض بالنضارة والشباب... مزيج باهر أخاذ... وما لبثت أن نهضت فتاة لم يبن منها غير جذعها المشوق وقد التفت بعباءة تركية «قاراجه» خضراء طولية الطيات أحكمت عليها وقد طرزت بخيوط من فضة، وتقنعت بخمار «يشمك» محتشم من الموسلين الأبيض كان شائعا وقتذاك[١٢] في تركيا، شمل رأسها وعنقها وأذنيها وذقنها فيما عدا جبينها وعينيها الواسعتين الخضراوين خضرة ماء البحر الذي طالما تغنى به شعراء المشرق... وبغتة وقعت أسير هذا السحر الغامض».

(١٢) لم يكن السلطان عبدالحميد وقتذاك قد اعتلى العرش بعد، وكان صارما شديد التعصب، فأعلن أن اليشمك ليس فيه ما يكفي من الاحتشام. هذا إلى أن اليشمك في رأيه قد استجلب من مصر التي كان يعدها ناقصة الدين! ففرض بدل اليشمك «الشيرتاف» وهي عباءة من قطعة واحدة ذات لون داكن ينسدل على المرأة من قمة رأسها إلى منتصف قوامها، ويسترخي على وجهها إلى نحرها خمار شفاف. وعلى الرغم من هذا ظلت أناقة المرأة التركية هي هي، فلقد اصطنعت خمارها من حرير الموسلين الأسود الرقيق لكن أشد شفافية من موسلين اليشمك الأبيض.

(١٣) اعترف لوتي لزميله وصديقه كلود فارير عضو الأكاديمية الفرنسية أن اسم محبوبته الحقيقي هو خديجة .

كانت هذه المرأة ذات العينين الواسعتين والحاجبين البنيين من تحت هذا اليشمك وتلك العباءة تُدعى خديجة ، غير أن لوتي آثر أن يطلق عليها اسم آزياديه[١٣] إخفاء لاسمها الحقيقي وتستراً عليها ، فمالبث هذا الاسم «آزياديه» أن غدا علَماً لكل امرأة تركية ، واكتسب شهرة واسعة في عالم الأدب الأوربي كله .

وكانت تركيا عندها على وشك أن تشتبك في حرب ضروس مع روسيا ، كما كانت تخشى فتنة داخلية تكاد تقع بعد صدور دستور مدحت باشا الذي كان يتنافى مع تطلعات المواطنين الأتراك إلى الحرية . وكان ثمة قضية ثالثة : هي أن ملازما فرنسيا مغمورا يدعى لوتي قد وقع بصره على فتاة تركية مغمورة هي الأخرى ، فتمخّض هذا اللقاء عن قصة غرام مثيرة أثارت الخواطر .

لم يكن ثمة لقاء بعدُ ، إذ حالت بينهما حواجز : مولاها ، وقضبان النوافذ الحديدية . وطال بلوتي الحرمان والانتظار ملهوفاً إلى لحظة اللقاء التي كانت تصافح فيها يدُه يدَها البضّة المزدانة بخواتم الشرق الغامض . . . وإذا هما بعدُ يلتقيان منذ ليلة السابع والعشرين من شهر يوليه عام ١٨٧٦ .

يقول لوتي : جاءت تصحبها جاريتها السوداء وقوّاسها الألباني المدجّج بالسلاح ، غير أن الجارية والقوّاس مالبثا أن انتقلا إلى القارب الذي أقلّني ، فقفزتُ إلى مركبها وأمسكتُ بالمجذاف متّجها إلى عُرض البحر . وعندها تلقّتني آزياديه بين ذراعيها . كان مركبها حافلا بالطنافس الحريرية والحشايا والمفارش التركية وبكل البذخ الشرقي الفيّاض حتى خُيّل إليّ أنني مستلق فوق مخدع غرام طاف لا فوق قارب . . . بينما يداعب الموج المتهادي فراش عرسنا » .

وما كان لوتي يعرف كلمة واحدة من اللغة التركية ، كما لم تكن هي الأخرى تعرف كلمة واحدة من الفرنسية . ولاشك أن الليالي التي قضياها في سالونيك كانت في حاجة إلى مترجم يتناول الحوار بينهما . وقد أدّى هذا الدور لوتي يهودي كان يعمل على القارب الذي ينقل لوتي إلى مركب آزياديه ، غير أن عيونهما وشفاهما كانت تترجم عمّا كانا يضمران في قلبيهما دون حاجة إلى وسيط بينهما . فكم تبادلا فيما بينهما الكثير مما لايجري على لسان بعد أن طغى الحب على ما سواه ، ومالبث الدفء أن سرى في أذرعتهما حين تعانقا ، فأقبلا على رحيق الحب يرتشفان منه بلا ارتواء . وكانت آزياديه أشوق ماتكون إلى أن تعرف عن حبيبها أين ولد وأين عاش ، وكم قضى من سنين ، وهل يعيش في كنف أم حُرمت هي منها ، وهل يؤمن بإله ، وهل كانت له عشيقات ، وهل هو في بلده سيّد أم مسوّد ؟

ولم يكن العرف السائد يبيح لأى رجل أن يعشق زوجة رجل آخر لما وراء ذلك من مخاطر ، كما كانت تركيا من أشدّ الدول تزمّتا . ولم يكن هذا كله يخفى على لوتي ، لهذا استعار اسما آخر غير اسمه فتسمّى بوليام براون ، وتنكّر في زيّ جندي ألباني ورشق حزامه بجملة من الخناجر ذات المقابض الفضية المرصّعة بالمرجان والمطعّمة بأسلاك من ذهب . ولو أن لوتي ردَّ إلى شيء من التعقّل لعرف كم كان يعرّض للتهلكة حياته وحياة عشيقته وحياة من يحيط بهما ممن كانوا يتستّرون عليهما ، على الرغم من معرفة هؤلاء المحيطين بهما بفداحة هذا الفعل المستنكر وهم لاشك كانوا من المستهجنين له ، غير أن الوفاء لمخدومتهم قضى عليهم بذلك . أجل لقد كان يدرك هذا كله . . . ولكنَّ الحب . . . يُعمي ويصمّ ، فما أشبه هذا الحب بذلك الحب الذي وقع فيه تريستان وإيزولده مثلما وقع فيه روميو وجولييت قبلُ ، وكأن لوتي في إقدامه على هذه المخاطر كان مؤتسياً بقول شكسبير :

«إن ظفري بنظرة واحدة منك
تحمل من المخاطر
مالايحمله عشرون سيفا مُصْلَتة
من سيوف العاذلين» .

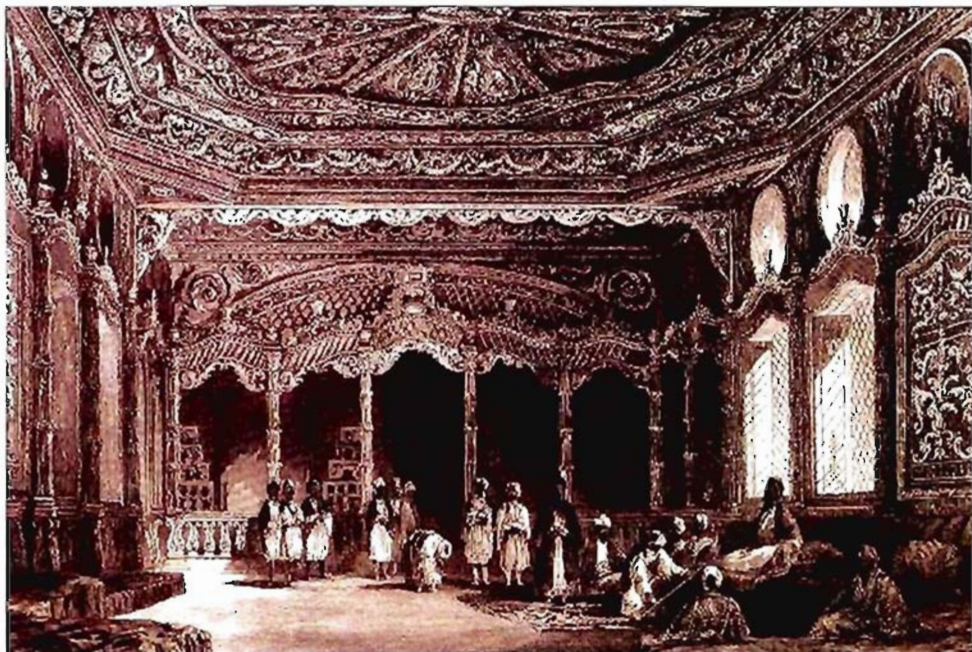
يقول لوتي : «كانت فريدة حالتنا تلك ، فما كان أعجزنا عن أن نتبادل الحديث . وكان عليّ أن أخوض كل مكامن الأخطار المحدقة بذلك الفراش الطافي دون توجيه فوق عباب بحر عميق ، فننعم سويا بكل مباهج الحياة الساحرة البعيدة المنال . . . ساعات ثلاث فحسب ويتعيّن الرحيل عندما ينعكس وضع الدبّ الأكبر في السماء ، وكأنه يُحصي علينا لحظات نشوتنا القصيرة ويأمر بالفراق . كان لقاؤنا قبلة واحدة متصلة تبدأ عند اللقاء وتنتهي قبل بزوغ الفجر ، أشبه برمال صحاري أفريقيا الظامئة إلى الماء العذب تمتصه ولاترتوي»

وفي الحق لولا أن أزياديه سبقت لوتي فبادلته الهوى ماتفتّح قلبه كله لهواها فخطا إليها تلك الخطوات الجريئة . أوليس فيما نعلم أن المرأة هي التي تبادر أولا بإرخاء شبّاك الهوَى؟ ومُحالٌ ألا يوقع في شباك هواه حب مثل حب أزياديه . ثم مالبث لوتي أن حذق اللغة التركية وأصبح يجيد الحديث بها . وماتلبث دواعي الخدمة أن تنتقل بهذا الضابط إلى استنبول ، وتمرّ شهور ثلاثة قبل أن يلتقيا في هذه المدينة ، وكم أجّج هذا الفراق من حدّة الشوق في قلبيهما .

وعلى حين كان لوتي يلقى خديجة خلسة على ظهر قاربها في سالونيك إذا هو في استنبول يلقاها علانية في ركن أعدّه لها في حيّ متواضع من أحياء استنبول في مبدء الأمر وهو الحي القديم «أسكي» الذي يقع على الساحل الشمالي للقرن الذهبي . ولعل للوتي عذره حين لم يذكر هذا الحي الفقير في كتاب «أزياديه» ، ومع هذا لم ينسه فنراه يزوره حين عاوده الحنين للعودة إلى استنبول عام ١٧٨٧ . ومالبثا أن انتقلا إلى حيّ «أيوب» الراقي ، لا لأناقة هذا الحي فحسب ، بل لأنه كان الضاحية المباركة لاستنبول التي اشتهرت بمسجدها الذي يضمّ بُردة الرسول عليه الصلاة والسلام وسيف عثمان مؤسس الدولة العثمانية (**لوحة ١٠٣**) . ويقال إن أيوب هذا الذي نُسب إليه اسم هذه الضاحية كان حامل راية الجيش العربي الإسلامي في حملته على الروم [بيزنطة] ، وكانت هذه الحملة قبل غزو الأتراك العثمانيين على يد محمد الفاتح بثمانمائة عام . وفي هذه الحملة وقع أيوب شهيدا .

وكان حذق لوتي للتركية التي تعلّمها بسرعة خير معين له على الإفصاح عما يكنّ لمحبوبته ، وبهذا أصبحا في غنى عما كان مفروضا عليهما من مُرافق يترجم لهما . وكانت ثمة لهفة من لوتي لخديجة فأخذ يُفْرِغ مافي نفسه من عواطف مسترسلا في الحديث دون انقطاع ، يسألها فلا يظفر منها بجواب ، فلقد كانت في شبه ذهول وكأنها غير مصغية لحديثه . وحين أخذ يحثّها على مبادلته الحديث إذا هي تقول له : ما أشوقني لحديثك وأحبّني لسماعه ، حتى لأكاد ألتهم كلماتك .

ومرة أخرى دُعي لوتي إلى موقع عسكري آخر بعيد عن استنبول . عندها تحرّقت أزياديه حزنا لهذا الفراق حتى ماتت غماً . وماكاد لوتي يبلغه نبأ وفاتها حتى كتب قائلا : « لقد أحببتُ قبلك أخري حباً لم يبلغ أعماقي ، أما أنت فقد أحببتك حباً استحوذ على كياني ، حبا سرمديا تعاهدنا معه على أن نظل على الوفاء إلى أن يوافينا الأجل ، ونُردّ إلى الأرض فتضمّنا حفرة واحدة ، وإذا رمادي ورمادك قد اتحدا إلى الأبد . . . كل ذلك مضى ، امّحى ، عفى عليه الزمن . تُرى لو كان



(١٠٣) ألوم. قاعة بقصر حيّ أيوب باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

ثمة بعث وخلود فمع مَنْ سوف أعود للحياة هناك؟ أكون معها هي أم معك أنت يا أزياديه الغالية. من ذا يستطيع أن يميّز بين خطفات النشوة العابرة وبين لحظات الوجد التي تفوق الوصف؟ من ذا يستطيع أن يميّز بين ما تنبض به الحواس وبين ما ينبض به القلب؟ سؤال أبدي كان شغل كل من عاشوا قبلنا، ولايزال شُغل من يعيشون إلى الآن... إننا نؤمن بالاتحاد الروحي إيمانا منا بالحب السرمدي، ولكن كم من كائنات آمنت بذلك منذ الأزل؟ كم من آلاف تحابّوا وأضاء الأمل نفوسهم واستسلموا للموت المباغت؟ وآأسفاه! تُرى أين عسانا سنكون ياأزياديه المظلومة بعد عشرين من الأعوام، بل بعد عشرة فقط؟ راقدين في التراب... رفات مجهولة لايعرف أحد لمن تكون، يُعَدُّ مابينها مئات الفراسخ... ومن ذا الذي سوف يظل يذكر أن هنا كان متحابّان؟ ليأتينّ وقت لايبقى فيه من حلم الحب هذا شيء... سوف يأتي زمان يبيد فيه كلانا في ظلمة ليل حالك، ولايبقى منا شيء، حين لاشيء يكون... حتى أسماؤنا المحفورة على شواهد قبورنا. بينما تظل الصبايا الشركسيات الجميلات يفدن من سفوح جبالهن إلى حريم استنبول... ويظل نداء المؤذن الشجيّ يتردّد كل صبح وسط سكون الشتاء، ولكنه... لن يعود يوقظنا!!».

(١٠٤) Claude Farère: Cent Dessins de Pierre Loti. Paris 1948.

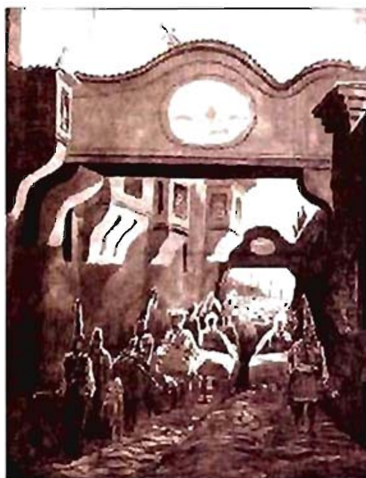
وما يلبث هذا الضابط البريطاني الذي انتحله لوتي أن يلقي حتفه تحت أسوار مدينة كارس وهو يذود عن وطن معشوقته.

ومع أن لوتي لم يصرّح قط باسم «صغيرته التركية» Petite Amie Turque. كما كان يحلو له أن يدعوها - لا في حياتها ولابعد موتها عندما كان يتناول سيرتها مع صديقه الأديب الكبير كلود فارير عضو الأكاديمية الفرنسية ورفيقه في سلاح البحرية، لا اسمها «أزياديه» الذي شهّرها به، ولا اسمها الأول الحقيقي «خديجة» الذي لم يشأ أن يعرفه أحد، إلا أن كتمان هذا

السر كان من الاستحالة بمكان، إذ كان اسمها محفورا على شاهد قبرها الرخامي. فلقد ودعت الحياة سنة ١٨٨٠ ولم يكن مكان قبرها معروفا عند لوتي، لذا مضى يبحث عنه حتى اهتدى إليه أخيرا في عام ١٨٨٧ بعد أن بذل في مسعاه الكثير من الجهد والوقت، وبعد أن تعرّض للعديد من المخاطر، فلقد كان غريبا على أهل البلاد أن يروا أجنبيا يبحث عن قبر مواطنة مسلمة.

وإذا الزمن يمرّ، ويعود لوتي إلى تركيا قائدا للقاعدة البحرية باستنبول، وإذا هو يمكث مدة طويلة جاوزت ثمانية عشر شهرا. وكان أول ما وطئت قدماه أرض تركيا أن زار قبر «صغيرته التركية»، ولكنه في هذه المرة لم يلق مالقيه أولا من عنت ومتاعب ومخاطر. ويروي كلود فارير[١٤] في كتابه «مائة رسم لبيير لوتي»: «كان عبد الحميد عندها لايزال سلطانا على تركيا، وكان متزمتا في إسلامه، وكان أبغض شيء إليه أن تكون امرأة تركية مسلمة متزوجة على صلة برجل آخر من عشيرتها، فمابالك إذا كان هذا الرجل الآخر على غير دينها؟ ولكن عبد الحميد كان طاغية على جانب كبير من الدهاء فرأى حين أعمل فكره أن ما كان بين أزياديه ولوتي أمر يصح أن يُجاز لما كان لهذا الأديب الفرنسي من فضل في التعريف بمجد تركيا وعرض قضيتها آنذاك أمام الرأي العام الأوربي، وفي الإفصاح عن سماحة الإسلام أمام الضمير المسيحي، هذا إلى ماكان يتمتع به لوتي من مكانة عالمية بارزة وشهرة مرموقة في الآفاق الأدبية. كان عبد الحميد يرى أن هذه العلاقة وإن كان لايجيزها منطق إلا أن ما أسدته لتركيا من تنويه بها على لسان هذا الأديب كان لها مايبررها، فلقد غدت أزياديه بقصتها تلك أنشودة للشعراء يترنّمون بها على مرّ الأيام».

وحين استقر بلوتي المقام في سالونيك أخذ يعاود الرسم والتصوير، وقد نشر كلود فارير مائة من الرسوم التي خطّها بيير لوتي في رحلاته العديدة في أنحاء العالم. وكان أول ما وقعت عليه عيناه وهو في طريقه إلى موعد له مع أزياديه طابور من المجنّدين الجدد وهم يسيرون على دقات طبول الجنود الإنكشارية، وقد ضمّ طوائف من المتطوّعين المتحمّسين لحرب الروس لما عُرف عنهم وقتذاك من كراهيتهم للمسلمين **(لوحة ١٠٤)**. كما صوّر بيته في ضاحية أيوب **(لوحة ١٠٥)** والباب العالي **(لوحة ١٠٦)** وسلاملك قصر السلطان عبد الحميد **(لوحة ١٠٧)** وخسوف القمر في سماء استنبول **(لوحة ١٠٨)**. غير أن أخلد مارسم لوتي هو بورتريه أزياديه أو خديجة **(لوحة ١٠٩)** الذي رسمه مرة بالمواجهة ومرة بالمجانبة «بروفيل». وتبدو خديجة في هذا الرسم بوجه رشيق أنيق يزيده جمالا ذلك اليشمك الرقيق الذي لايكاد يحجب شيئا، كما يشعّ الرسم المواجه نعومة ورهافة ورشاقة. وقد بدت العينان واسعتين على صورة تتفق وما وصفها به في كتابه. فكانت هاتان الصورتان المواجهة والمجانبة لأزياديه صفحة حافلة في تاريخ تركيا الأدبي تفوق الخيال، إذ محا بهما ماكان يعلق بالفكر الأوربي عن



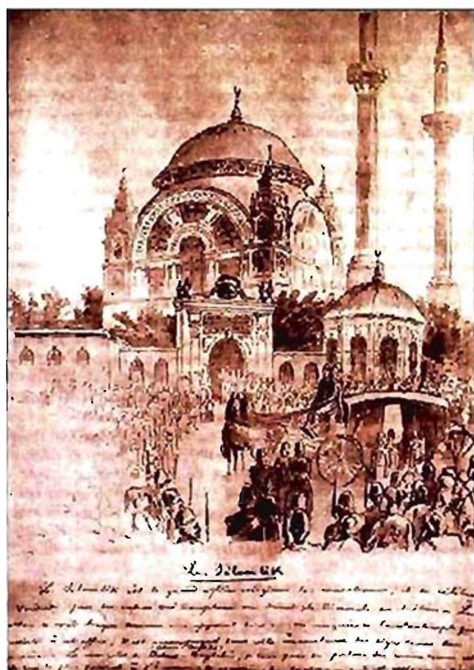
(١٠٤) بييرلوتي، طابور المجنّدين الأتراك لمحاربة الروس مع غروب الشمس ٢٧ يوليه ١٨٧٦.



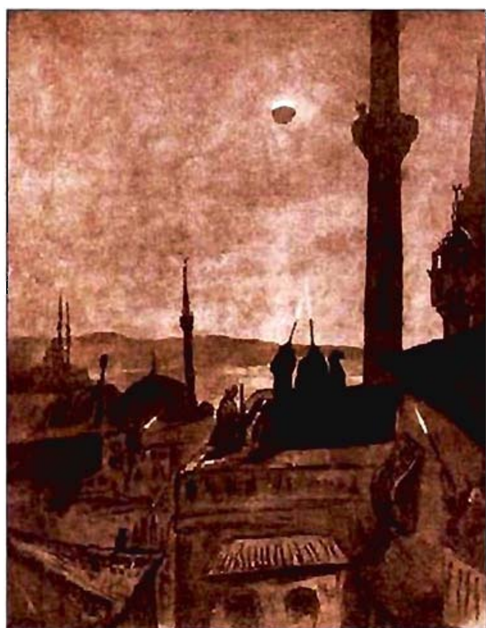
(١٠٥) بييرلوتي: بيت في ضاحية أيوب باستنبول ١٨٧٧



لوحة (١٠٦) بييرلوتي: الباب العالي ١٨٧٧.



لوحة (١٠٧) بييرلوتي: سلاملك قصر السلطان عبدالحميد بالقرب من جامع سراي ضلمه باهتشه ١٨٧٧.



لوحة (١٠٨) بييرلوتي: خسوف القمر في سماء استنبول ليلة ٢٧ فبراير ١٨٧٧.



لوحة (١٠٩) بييرلوتي:
پورتريه خديجة [آزياديه].

الأتراك من صورة همجية بربرية ، كما وصفهم بما قد يكونون عليه من وفاء ونبل طوية شأن غيرهم من الأمم . وما من شك في أن حب هذا الكاتب لآزياديه والذى تمخضت عنه هذه الرواية هو الذى أضفى تلك الشهرة الأدبية التى ذاعت وشاعت . وقد خطّ لوتي بيده فى أسفل الصورة بالتركية عبارة مؤداها : «تمرّ الأيام بحلوها ومرّها وماتدري نفسٌ أتعمّر إلى الربيع المقبل أم سيوافيها أجلُها قبل» .
ولا يحمل پورتريه آزياديه [أو خديجة] تاريخا ، وماندري هل رسمه لوتي فى مستهل صلته بخديجة في سالونيك أم رسمه فيما بعد باستنبول عندما أحس لوعة حبه إياها فى قلبه بعد أن امتدت حياتهما معاً ستة أشهر . وأغلب الظن أن لوتي لم ير خديجة فى سالونيك إلا محتجبة فى محبسها وهى تطلّ من وراء قضبان الشبّاك أو فى قاربها أثناء الليل . والپورتريه كما يتجلّى للقارئ ليس عجالة خاطفة بل هو عن إنعام فكر وتأمل لشخص واقف بين يديه . وهذا مايجعلنا لا نأخذ بالرأى الذى يقول إن هذا الپورتريه قد رُسم فى سالونيك ، فمن المؤكد أنه رُسم فى استنبول . ولا ينفي هذا الرأى ظهور خديجة وقد انسدل اليشمك على وجهها فى صورتها المجانبة ، فلقد كانت تبدو بين يديه فى استنبول سافرة ، ولعله رسمها على هذا النحو لتبدو على وفق النموذج الشرقي الذى كان يستهويه .
يصف كلود فارير پورتريه خديجة فيقول : « إن مَن تقع عيناه على هذا الپورتريه لايخالجه شك فى أن حب لوتي - الذى وُلد عاشقا بالفطرة - لهذه الفتاة قد بلغ به مبلغه ، على الرغم مما بدر منه من قلة وفاء لذكرى محبوبته الغالية طوال حياته . غير أن هذا فى الحق لم يكن عن قلة وفاء بقدر ما كان عن سعيه الدؤوب إلى أن يتمثلها فى كل مَن كُنّ يصحبنه من نساء ، فإن خانها هنا



لوحة (١١٠) ألوم. أسوار مدينة استنبول (سور بيزنطه) رسم مطبوع بطريقة الحفر.

جسدا وروحا ونفسا، فهذا لذلك التمثال الذي كان يطغى عليه. فلقد كانت خديجة بحق فتاة أحلامه التي طالما تاقت إليها نفسه وتمناها قلبه وعشقتها روحه منذ أن عرف الهوى. لذا كان حزنه عليها حزن اليائس الذي لايجد بديلا عما فقد حتى وهو يعالج سكرات الموت، فلم يفته عندها بعد أن جمدت أطرافه وصمت لسانه من أن يقر لي بأن كل ماسوف يخرج به من دنياه هو حبه المكنون «لصغيرته التركية». . . . . . إني ما أكاد أتطلع إلى صورة خديجة حتى أحس في أسارير وجهها أنها تخفي وراءها شحنة جياشة من العواطف المتأججة. ولاغرو، فهي التي ما إن وعدته بلقائه حتى برت بوعدها على الرغم من أنها كانت حبيسة بيتها، فما إن أرخى الليل ظلامه حتى خرجت للقائه بعد أن ضمنت تكتم جاريتها السوداء وتستر قواسها الألباني. وماكان هذا باليسير، إذ كان من المستحيل على القواس أن يجيز مثل هذا الفعل. ولقد صحبتها جاريتها كما صحبها قواسها في تلك الرحلة سيرا على الأقدام من أدنى المدينة إلى أقصاها لكي يمكناها من لقاء حبيبها، وما خافا العسس الليلي من جنود الباشبوزق الذي يجوب المدينة ليلا غدوا ورواحا».

وكان من بين مارسم لوتي من رسوم صورة زيتية صغيرة لخديجة بالمواجهة تبدو فيها سافرة ولايشمك على وجهها، هي نسخة من رسمه الأول لها بالقلم الرصاص، كان يحتفظ بها داخل إطار في صالون بيته بمدينة روشفور الذي أسسه على طراز عربي.

وحين عاد لوتي إلى قبر خديجة بعد ما ينوف على عشرين عاما من موتها، عاد مطلق الحرية يغدو ويروح كما يشاء بين القبور التي يظلها سور بيزنطه العظيم **(لوحة ١١٠)**. وحين وقع بصره على شاهد قبرها وجده قائما كما هو، وإن كان قد فقد مايحمله من تذهيب وألوان لإبراز



لوحة (١١١) شاهد ضريح خديجة [آزياديه]. من رسم دكتور نعمي أفندي.

حروف الكلمات المنقوشة. وما إن رأى لوتي ما حلّ بالشاهد من طمس حتى وكّل إلى خطّاط أن يعيد الأمر إلى ماكان عليه، فإذا اسم «خديجة» يتجلّى واضحاً كما تجلّى من قبل. ولم يكتف لوتي بهذا بل عهد إلى رخام أن يعدّ شاهداً يحكي هذا الشاهد المحاكاة كلها. وحمل لوتي الشاهد معه إلى السفينة الحربية التي انعقد له لواؤها حتى لايفارقه أبداً، يذكرها كلما وقعت عينه عليه، فكان أصدق دليل على ما يكنّه قلبه من ودّ باق وحب لايزول، إلى أن استقر به المقام في مدينة روشفور فإذا لوتي يشيّد لنسخة هذا الشاهد مسجداً بديعاعلى غرار مسجد عريق أعجب به في دمشق، وأقام أعمدته من حجر البورفير الزبرجدي اللون، كما أقام به نافورة رخامية للوضوء، وركز إلى جوارها شاهد خديجة (لوحة١١١). لكن هذا المسجد الذي بناه لوتي - وهو على غير عقيدة الإسلام - لا يجد الآن مَنْ يعمرهُ ويفتح أبوابه الموصدة.

هذا الوفاء من لوتي الذي أصبح يُضرب به المثل والذي لم يعرف الاختلاف في العقيدة هو الذي حفزني إلى أن أفسح في هذا الكتاب مكاناً يليق بذكراه، لكي يضم قراء العربية إلى أمثلتهم في الوفاء مثلا آخر أروع وأعجب.

إن رواية بيير لوتي تضم كل الأفكار والموضوعات الأثيرة عند المؤلف، كفكرة الموت وفكرة القضاء والقدر وتباريح الفراق ونبل المعاناة في سبيل المعشوق، وقبل هذا كله مشاعر العشق الفطرية الثرّة والإغراب «الإكزوتية» المتدفّق الذي لاينضب له معين، كل ذلك في قالب رومانسي شديد البساطة دون أن يفقد سحره. انظر كيف يصف مدينة استنبول في منتصف الليل: «حرّاس الليل يدقّون الأرض بهراواتهم المدبّبة الأطراف المعدنية. الكلابُ هائجة صاخبة في حيّ جالاتا تطلق عواءها النائح. الأفق بلا حدود هادىء صاف . . . أطلُ على المدينة من علٍ فأري أشجار الصنوبر يعلوها بساط براق هو القرن الذهبي. وفي الأفق يلوح شبح مدينة استنبول الشرقية بمآذنها وقباب مساجدها السامقة تغشّيها النجوم ويسطع بينها هلال رقيق. . . تكاد المدينة تبدو كأطياف خفيفة الزرقة سابحة في لون الليل الشاحب».

* * *

وبعد أن ذاعت شهرة لوتي كتب في عام ١٩٠٦ روايته المشهورة «المُحبَطات» Les Désenchantées بعد أن ألهمه الشرق الذي عشقه صفحات باهرة تجلّت أول ماتجلّت في رواية «آزياديه»، ثم في خواطره وانطباعاته عن فارس في كتابه «نحو إصفهان» Vers Ispahan ١٩٠٤، ثم في هذه القصة التي تدور حول غادات «الحريم التركي» أشباه الأسيرات وقتذاك، والتي قدّم فيها عرضا مستفيضاً لمجتمع النساء التركيات، كشف فيه عن المستوى الثقافي الرفيع الذي بلغنه والمعاناة غير الإنسانية التي يكابدنها (لوحة ١١٢). وساق فيها كعادته مغامرة غرامية ليست من وحي الخيال كما يدّعي، حيث التقى الروائي الفرنسي الشهير أندريه ليري Lhéry المعروف في أنحاء العالم بما في ذلك تركيا نفسها في استنبول بفتيات ثلاث فاتنات الجمال غزيرات الثقافة هن جنان وزينب وملك، كن يعشن تحت نير قوانين الحريم الجائرة. وما أفجع من معاناتهن أن ثقافتهن الواسعة كانت تتيح لهن أن يتطلعن إلى حياة إنسانية ترفرف عليها الحرية ويغمرها الحب والحنان.

يقول المؤلف في وصف فتاة تركية أدركت الثالثة عشرة من عمرها : « ما إن اكتملت سنواتها الثلاث عشرة حتى قُدِّر لها أن تمتثل لما يُمليه العُرف الصارم . . . لذلك العالم المحجوب الذي يعيش في استنبول على هامش دنيا الآخرين . . . قد تلقاها في الطريق ولكن لايجوز أن تتطلع إليها . وعليها منذ مغيب الشمس أن تحتجب وراء القضبان . . . ذلك العالم الذي تحس به في كل مكان حولها . . . باعثا القلق . . . مجتذبا الاهتمام . . . لكنه حصين . . . عالم يرقب ، يحدس ، يرى الكثير من خلال القناع الشَّبكي الأسود . . . ثم يخال مالم يره ! . فجأة تجد نفسها في الثالثة عشرة أسيرة بين زوج مشغول ، تلهيه عنها خدمة السلطان في قصره المنيف ، وجدّ صارم لايبدر منه لين . . . وحيدة في بيت أبيها الفاخر وسط حي زاخر بقصور الأمراء العتيقة العريقة . . . والقبور ، حيث يسيطر الرعب والصمت مع هبوط الليل . . . وإذا هي تعكف على الدراسة في نهم وحماس ، حتى إذا أشرفت على الثانية والعشرين من عمرها كانت قد ألمّت بكل شيء . . . الأدب والتاريخ والفلسفة والموسيقى فإذا هي تغدو أشبه بنجمة صغيرة بين صويحباتها من الصبايا اللائي تثقفن أيضا ثقافة عالية في ذلك السجن الذي يتفق وحالهن . . . يهتدين بعلمها وحصافتها ، وجرأتها العارضة ، ويحاكين في الوقت نفسه أناقتها الفائقة . وفوق ذلك كله كانت وكأنما ترفع راية الثورة النسائية على جور نظام الحريم » **(لوحة ١١٣ ، ١١٤)** .

وما تلبث جنان الثائرة المُحْبطة أن تراسل الروائي الفرنسي الذي احتل منذ زمن طويل مكانة أثيرة في أحلامها وأمانيها فتقول :

«وجود حيث لاوجود . . . هل تدرك مدى مايعنيه هذا من ضياع ؟ أرواح مقيَّدة تهوّم وقد بلغ منها الإعياء مبلغه . . . قلوب عامرة بطاقة الشباب وحيوية حُظّرت عليها الحركة ، لا تستطيع لعمل شيء . . . . . حتى الخير . تتهاوى في أحلام لاتتحقق . هلاّ تصورت كآبة الأيام التي كان على صديقاتك الثلاث أن يقضينها لولا مجيئك . . . . أيامهن تترى متشابهات ، تلحظهن عيونٌ يقظة لشيوخ في مغيب العمر ، ونساء طاعنات في السن لاينلن منهن سوى التقريع الصامت .

أما عن مأساة زواجي التي رويتها لك ، فلم يبق منها في أعماق نفسي سوى السخط على الحب [على الأقل الحب بمعناه المفهوم عندنا هنا] والإحساس بزيف مباهجه ، ومرارة على شفتي لاتمحوها الأيام . . . غير أني أعلم أنه ثمة لونا آخر من الحب في الغرب . . . الحب الذي طالما خدعني ، لعكفت على دراسته بشغف في الأدبيات وفي التاريخ ، وألفيته كما كنت أتوقّع ينبض بحماقات . . ولكن أيضا بأمور عظام . إني أراه يتمثل في كل ماهو قبيح في هذه الدنيا . . . وكذلك في كل ماهو خير وكل ماهو سمو . . . . إن تعاستي لتزداد مرارة كلما ازددت معرفة بسرّ تألق المرأة اللاتينية ! كم هي سعيدة في بلادكم تلك المخلوقة التي كنّا نقرن طويلة نظنّها مرهقة معانية . . . تلك المرأة التي تستطيع مع الحرية التي تنعم بها أن تحب وأن تختار ، وأن تطالب بما هي به جديرة قبل أن تهب نفسها . أية مكانة في الحياة تشغلها لديكم ! وكم هو راسخ عرشها العريق الذي لاينازعها عليه أحدٌ!

أما عندنا نحن التركيات المسلمات فمازلنا جميعا ـ أو نكاد ـ نغط في النوم . إن إحساسنا بذاتيتنا . . . بقيمتنا . . . خامد لايكاد ينهض . . ومن حولنا من يختار الجهل طواعية ، ويئد كل تطور في مهده . لا أمل في صوت يعلو ليشكو غباء هؤلاء الرجال ، على الرغم مما قد يكون عليه آباؤنا وأزواجنا وأخوتنا من طيبة . . . بل ومن حنان في بعض الأحيان !

ستظل المرأة التركية دوما كما يراها العالم أجمع سلعة تُباع وتُشترى وكأنها حلية جميلة لأنوثتها

لوحة (١١٢)
جون فردريك لويس: المُحْبطات [أو لوحة الزنبق ذو الأشعة الذهبية Lilium Auratum].



ولبياض بشرتها المفرط . . . دمية لاتكفّ عن تدخين التبغ ، وتقضي حياتها في خدْر مستديم .

أما وقد جئت ، فها نحن الثلاث رهن إشارتك . . . أمينات سرّك مخلصات . ثلاثتنا . وكثيرات غيرنا من معارفنا إن كنا نحن لانرضيك . ها نحن أولئك شاخصات بأعيننا في عينيك ، نؤازرك ، ونقدّم أرواحنا جميعا في سبيل خدمتك .

ليتنا نستطيع التلاقي هنا مرة أو مرتين قبل موعد العودة إلى المدينة . وثمة كثيرات من الصديقات الأمينات مقيمات على امتداد هذا الشاطيء ، وعلى استعداد دوما للتستّر علينا . غير أني خائفة . . . . لا من صداقتك ، فكما قلت أنت : صداقتنا فوق كل الشبهات . . . . ولكني أخاف الأحزان . . . في أعقاب رحيلك .

وداعا يا أندريه . يا صديقنا . . . ياصديقي .

رافقتك السعادة

جنان

وما إن يصل أندريه ليري إلى استنبول حتى تتحدّى الفتيات الثلاث المهالك في سبيل لقائه ، فتتعدّد اللقاءات السرية الحافلة ، وتجري المراسلات فتكتب له ملك قائلة :

« لاتخلف إن استطعت موعدنا في حدائق « نهير المياه العذبة » وسنبذل قصارى جهدنا لنكون هناك . . . اعبر بزورقك كما عبرت سابقا من الساحل الشرقي إلى أن تصل أدنى مايكون حيث نُطلّ . فإذا ما لوّحنا لك بطرف منديل أبيض من إحدى طاقات المشربية فهذا يعني أننا لاحقات بك . أما إذا كان المنديل أزرق اللون فهذا يعني أن ثمة « حدثا » ألمّ بصديقاتك الحبيبات »

« ملك »

وتكتب له زينب قائلة :

« صديقنا . . . ألديك علم فكرة نوتناولتها بالتطوير جاءت أروع صفحة في كتابك كله ؟ إنها الإحساس بالخواء الذي يُلزمنا بألا نحاور ولانصادق غير النساء وأن نكون دوما بين نظيراتنا . . . . صديقاتنا . . . . أجل ، فهل هنّ إلا على غرارنا ضجرات برمات دوما . . . . فما طُبعت نساء الحريم إلا على الضعف والوهن والانطواء . . . . جماعات منزويات مكدّسات فاترات الروح . . . . أشدّ عنائهن أنهن ضعيفات ، نعوزهن القوة . هل ثمة من صديق لهاتيك الذليلات المسبيّات يستطعن أن يتحدثن إليه ، ويبادلنه أفكارهن البسيطة البريئة الساذجة ؟ كم نفتقر إلى رجل يكون لنا صديقا . . . إلى يد قوية ، يد رجل نعتمد عليها . . . يد أقوى ماتكون قدرة على انتشالنا إذا ما أوشكنا على السقوط . ليس أبا . . . ولازوجا . . . ولا أخا . . . . كلا . . . . . بل صديقا ، على شريطة أن يكون من محض اختيارنا . . . رجل يفوقنا ، ويكون في آن معا قاسيا ورحيما ، ليّنا وشديدا . . . يحبنا الحب الذي يُحيينا ويُفنينا . إن عالمكم زاخر بهذا الطراز من الرجال . . . أليس كذلك ؟

« زينب »

وتمضي إحداهن تسجّل سيرة يوم في حياة امرأة تركية خلال فصل الشتاء فتقول :

« أنا صبيّة من بين أشباح الأمس ياسيّد ليري . لا أدري كيف أخاطبك . ولمّا كنت قد وعدتنا جميعا بتأليف كتاب عن حياتنا ، فإليك سيرة يوم في حياة امرأة تركية أثناء فصل الشتاء ، فهذا أوانه .



لوحة (١١٣) ألوم : إطلالة الحريم من الشباك. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

شهر نوفمبر على الأبواب . . . الزمهرير المدلهم . هذا إلى ما يخيّم علينا من ظلمة وسأم وملل وبرم . فلأبدأ إذن : أنهضُ من نومي في ساعة متأخرة ، بل متأخرة جدا . أتّخذ زينتي في تراخ وفتور . . . . شعري بالغ الطول . . . . كثيف أثيث عسير التصفيف . . . تعكس المرآة الفضية صورتي فأرى نفسي شابة جميلة فاتنة جذّابة . . . . ومن ثم تعسة!! أنتقل بعد ذلك في بطء لننظر هنا وهناك في أبهاء الصالونات لأتحقق من أن كل شيء على مايرام . . . . مراجعة لقوائم الطعام . . . التحف الثمينة . . . . الهدايا التذكارية . . . . لوحات الصور الشخصية التي يقتضي الأمر العناية بها . . . ثم أتناول طعام الغداء على انفراد في أغلب الأحيان داخل قاعة فخمة ضخمة ، تحيط بي جوار زنجيات وشركسيات . . . أحسّ البرودة تسري في أصابعي عند ملامسة الأدوات الفضيّة المصفوفة فوق المائدة . . . ثم إذا هذه البرودة تتسلّل إلى روحي . . . اختلق الحديث إلى الجواري . . . . أسألهن أسئلة ولا أبالي بإجاباتهن . تُرى ماذا أنا فاعلة حتى يأتي المساء ؟ كيف أقضي على الملل ؟ مامن شك في أن حريم العصور السالفة - حيث كانت تتعدّد الضرائر - كن أقل تعاسة ، لأن الصراع كان ينشب بين طرفين لا بين المرء ونفسه .

ما العمل إذن ؟ الرسم بالألوان المائية ؟ [إننا جميعا بارعات في الرسم بالألوان المائية ياسيّد ليري .] ولقد شبعنا من رسم الستائر والسواتر والمراوح ! فهل نملأ فراغنا بالعزف على البيانو ؟ أم بالعزف على العود ؟ هل نطالع « بول بورجيه » أم «أندريه ثيري» ؟ أم الأفضل أن نأخذ في التطريز ؟ هل نعود مرة أخرى إلى مطرّزاتنا الطويلة الموشّاة بالقصب ، ونتسلى في وحدتنا برؤية أناملنا تجري عليها . . . . أناملنا البالغة الرقة . . . الناصعة البياض . . . المزدانة بالخواتم البرّاقة؟ شيء جديد هو مانصبو إليه ونترقّبه دون أمل . . . شيء مفاجيء غير متوقع . . . . ينطلق مدوّيا . . . يتردّد عاليا . . . . يُحدث ضجيجا . . . لكنه لايأتي أبدا ! كم أنا راغبة في أن أتجوّل على الرغم من تلك الأوحال التي تملأ الطريق وتلك الغيوم التي تحجب السماء ، فأنا لم أغادر بيتي منذ خمسة عشر يوما ! ولكني أمضي وحيدة محجوزا عليها . . . . ليس ثمة ذريعة يمكنني اختلاقها تبرّر خروجي . . . . لاشيء على الإطلاق . إني افتقر إلى الخلاء . . . . أفتقر إلى الهواء . . . . وبالرغم من حديقتنا الفسيحة ، فإني أحسّ بنفسي ضائقة متقبضة لأن الأسوار العالية محدقة بي .

هاهو ذا جرس الباب يدقّ! مرحى به حتى لو كان يؤذن بكارثة ، أو حتى زيارة . هي فعلا زيارة ، لأني أسمع هرولة الجواري على الدرج . . . . أنهضُ . . . . أبادرُ إلى المرآة لتزجيج عيني على عجل . تُري من يكون الزائر ؟ إنها صديقة صبيّة مرحة ، حديثة عهد بالزواج . دخلتْ . . . . تبادلنا أحضانا وقبلات . . . . . شفاه حمراء فوق وجنات خابية .

- أتراني جئت في وقت مناسب ؟ ماذا يُشغلك ياعزيزتي؟

- الضجر والملل . . .

- إذنْ فلنخرج نتريّض معا ، لايعنينا إلى أين .

وبعد لحظة تُقلّنا عربة مغلقة وعلى المقعد بجوار الحوذي خصيّ زنجي . . . ذلك القدر المقدور الذي بدونه لايحق لنا الخروج ؛ والذي يرقب خطواتنا وينّهيها إلى مولاه .

وتتبادل الصديقتان الحديث .

- هل تحبين زوجك « البك» ؟

- أجل . . . لأن عليّ أن أحب شخصا ما ، فإني الآن عطشة إلى الحب . . . . أما بعد ، فإذا وجدت



لوحة (١١٤) آلوم: سيدة بالحريم تعزف العود. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

الأفضل . . . .

ـ أما عنّي فلا أحمل لزوجي حباً ما ، وليس مابيننا غير حُب أُكْرِهتُ عليه . . . . . ولكن لن تريْنني أبدا مستسلمة .

وتمضي بنا العربة يركض بها زوج من الخيل المطهّمة ، إلاّ أنه محظور علينا مغادرتها . إننا نكاد نحسد المتسوّلات اللاتي يرُحْن ويغدين كما يشأن .

وتصل العربة إلى السوق حيث يُقبل القوم على شراء الكستناء المشويّة

ـ إنّي جائعة .

ـ وهل معنا نقود ؟

ـ كلا .

ـ ولكن الخصيَ معه .

ـ إذن اشتر لنا بعض الكستناء

أين نضعه؟ بسطنا منديلينا «الدنتيل» المعطّرين ، وفيهما ألقينا بالكستناء التي مالبثت أن اكتسبت رائحة عطر عبّاد الشمس .

كان هذا هو الحدث الجلل في نهارنا . . . تلك الوُجَيْبة التي تنهَّينا بها كما تفعل نساء العامة ، ولكن من تحت الخمار ، وفي عربة محكمة الغلق .

وفي طريق العودة ، وعند الافتراق ، نتعانق من جديد ونتبادل العبارات المألوفة التي تتبادلها النساء التركيات فيما بينهن : لاتتركي للأوهام الكاذبة ولا للحسرات التي لاجدوى وراءها إلى نفسك سبيلا ؛ فليس أمامك غير الصبر .

وعلى الرغم من هذا فقد افترّت شفتانا عن ابتسامة ساخرة ، فطالما سمعت إحدانا هذه النصيحة من الأخرى والتزمت بها . . . ثم تُخلّفني الزائرة ، ويحلّ المساء وتضاء الأنوار مبكرا ، فالليل يهبط في الحرملك قبل موعده بفعل المشربيات الخشبية المثبّتة في النوافذ .

ها أنذا وقد تمثّلت لك بالأمس طيفاً أسود ياسيد « ليري » أشكو وحدتي . . . . وها هوذا مولاي «البك» تؤذن بمَقْدمه قعقعة سيفه وهو يصعد الدرج نحوي فتنفذ إلى روح ربّة الدار الشابة برودة قاسية ، وإذا هي كعادتها تمعن النظر في المرآة فإذا صورتها الجميلة تطالعها ، فتناجي نفسها : «واحسرتاه ! أهذا الجمال كله خالصا «للبك»!

وما إن يستلقي في ثقل فوق أكوام الحشايا والطنافس حتى يأخذ في الحديث عما وقع له في يومه ، فيقول : أتعلمين ياعزيزتي ماحدث اليوم في قصر السلطان . . . . ؟

القصر . . . الرفاق . . . البنادق . الأسلحة الجديدة . . . . هذا هو كل ما يشغله في حياته وليس ثمة التفاتة إلى زوجته . وما أظنها كانت تُلقي إليه بالا أو تعي مايقول ، بل كانت تتملكها رغبة في البكاء إذ فيه شفاؤها مما تعانيه ، وما تملك غير أن تستأذنه في الذهاب إلى مخدعها ، ثم مالبثت أن تذرف الدمع منتحبة ، ورأسها على وسادتها الحريرية الموشّاة بالقصب والفضة . . . على حين تكون الأوربيات في «بيرا» مختلفات إلى الحفلات الراقصة أو إلى المسارح . . . أنيقات سعيدات مرحات تحت الأضواء الغامرة .

كم أحسّت عندها بأنها حبيسة مغلوبة على أمرها، أشوق ماتكون إلى أن تنطلق في الخلاء . . . . إلى العالم المجهول . حسْبُها خطوة واحدة صوب تلك النوافذ التي طالما اتكأت عليها بمرفقيها لتتطلّع صوب الخارج . . . ولكن كيف ؟ فهناك السواتر الخشبية والقضبان الحديدية التي تثير فيها السخط والحنَق، فإذا هي تقنع بالقبوع حيث هي ، وتعود أدراجها نحو باب موارب ، وتركل بقدمها ذيل ثوب الزفاف الذي كان ينجرّ خلفها فوق بساط باذخ . . . وهل كان غير باب حمّامها الرخامي الأبيض الذي هو أكثر اتساعا من مخدعها به نوافذ أوسع ماتكون دون قضبان ، تطلّ على حديقة من أشجار الدّلب العتيقة ؟ استندت بمرفقيها على إحدى هذه النوافذ متطلّعة إلى الأشجار الباسقة والورود المتفتّحة والسماء الصافية ، ثم أتاحت لوجنتيها أن تداعبهما الشمس والنسيم، ولكن . . . . . كم هي عالية تلك الجدران المحدقة بالحديقة ! لـمَ هذه الأسوار الضخمة الشبيهة بتلك التي يشيّدونها حول ساحات السجون ذات غرف الحبس الانفرادي . . . تدعّمها وتزيد في منَعتها أعمدة ضخمة سامقة على مسافات متقاربة تفوق كل وصف ، ويحول ارتفاعها الشاهق دون مَن هو في أعلى المنازل المجاورة وبين التطلع إلى من يتريّض وراءها بالحديقة ؟

وعلى الرغم من تلك السنين التعسة التي قضتها في ذلك المحبس ولاتزال تقضيها، فلقد كانت تحنّ إلى هذه الحديقة التي صاحبتها تلك السنين المتصلة ، تلك الحديقة التي تغشّي الطحالب أحجارها ، وتخترقها مسارب يكسوها العشب فيما بين أحواض النباتات ، وتنتصب بها نافورة مياه وسط حوض من المرمر نوفق الطراز التقليدي ، ويقوم في أحد أركانها كوخ صغير عفّى عليه الزمن . كانت تلك الحديقة مرتعا لأحلامها وهي تمشي في ظلال أغصان أشجار الدّلب الكثيفة المتشابكة الملتوية الخافقة بأعشاش العصافير . كانت ترفّ عليها قطرة قطرة نفحة من الحنين والرقة مُشْرَبة بآمال الصبايا الحبيسات في محبس حافل بألوان النعيم ، وهو مع هذا أقسى مايكون على نفوسهن . . . . ».

كانت لهذه الرسائل أثرها في نفس الروائي الفرنسي ، فلقد مسّت شغاف قلبه ، فإذا هو يرثي لقدرهن الجائر الذي لم يستطع حياله شيئا . ولكنه وعد صديقاته بأن يؤلف كتابا يروي فيه مأساة حياتهن التعسة الموحشة وحيرة أرواحهن الأسيرة وقلوبهن المعتصرة التي حُجر عليها أن تنبض بالحب ، ويبسط فيه عجزهن عن إتيان أي فعل للخلاص مما هن فيه . وتقع جنان في هوى أندريه الذي مايكاد يعود إلى باريس حتى يصله نبأ موتها لوعة على فراقه .

ويلفتنا في هذه الرواية أيضا تأثر لوتي الشديد بالمشاهد التركية ومناظرها الطبيعية وشاطىء البوسفور، فيضفي عليها بأسلوبه الفرنسي الشائق شاعرية آسرة تدفع القاريء رغما عنه إلى الحنين لمشاهدتها ومعايشتها ، فيقول : « ليس في تركيا أنّي سرت رهبة من الموت، إذ هو يتمثّل في عيني كل مارّ . ففي السويداء من قلب كل مدينة يوارون أجداث موتاهم تاركين إياهم إلى جوارهم في سباتهم العميق . وعلى مدى هذا المشهد المثير للانقباض تتراءى في الفراغات بين هذه الجبانات أكداس من أوراق الأشجار الداكنة تنبثق كالأبراج . وتبدو استنبول المهيبة وخليجها بلا ضريب تحت ومضات النجوم الخافتة في سكون الليل . و تتألق مياه القرن الذهبي الحمراء التي تطل عليها المقابر المتاخمة متوهّجة مثل السماء ، تمخرها مئات الزوارق غادية رائحة بعد إغلاق حوانيت البازار . لكننا لانكاد نسمع ونحن نطلّ من علٍ صوت انسياب الزوارق ولا نحسّ جَهْد المجدّفين ، فهم يبدون كحشرات ضئيلة تستعرض أنفسها فوق صفحة مرآة . وعلى الشاطيء المواجه تتجلّى الدور مجاورة للبحر يغشّي الغمام طوابقها الدنيا وكأنها تحاول الفرار من الضباب البنفسجي الناشيء عن بخار الماء والدخان . . . واستنبول كطيف السراب المتغيّر تبدو متباينة الصفحات .

فعلى حين تحسّ فقراً مُدقعاً في ناحية، تحسّ في ناحية أخرى ثراء باذخاً . وعلى حين تحسّ بهاء مبانيها القديمة المفرط ، إذا أنت تحسّ الابتذال في مبانيها الحديثة . . . هي طيف بنفسجي تتخلله خيوط ذهبية وكأنه رسم لقطاع ضخم من مدينة تنطلق منه القباب والمآذن إلى أعلى ، ستاراً يشفّ عن لهب السماء . . . . وتستمع إلى الأصوات الرخيمة للمؤذنين تسري في الفضاء داعية « العثمانلية » الورعين إلى الصلاة الرابعة مع غروب الشمس »

وعلى الرغم من ضيق لوتي من نهج الحريم إلا أنه كان يلتمس لنفسه العذر بأنه أوربي عاجز عن إدراك كنهه أو الحكمة منه ، مؤمناً بأن أصدقاءه من العلماء والأدباء الأتراك الثاقبي الفكر لابد مهتدين إلى حل عادل وعلاج شاف من هذا الداء الوبيل . كما لايفوته أن يشير في كتابه إلى «رسول الإسلام الجليل » : الذي كان قبل كل شيء إنساناً مثالياً سَمْحاً مؤمناً بالخير والمحبة ، بعيدٌ عليه أن يكون قد أباح مثل هذه القيود اللا إنسانية الجائرة .

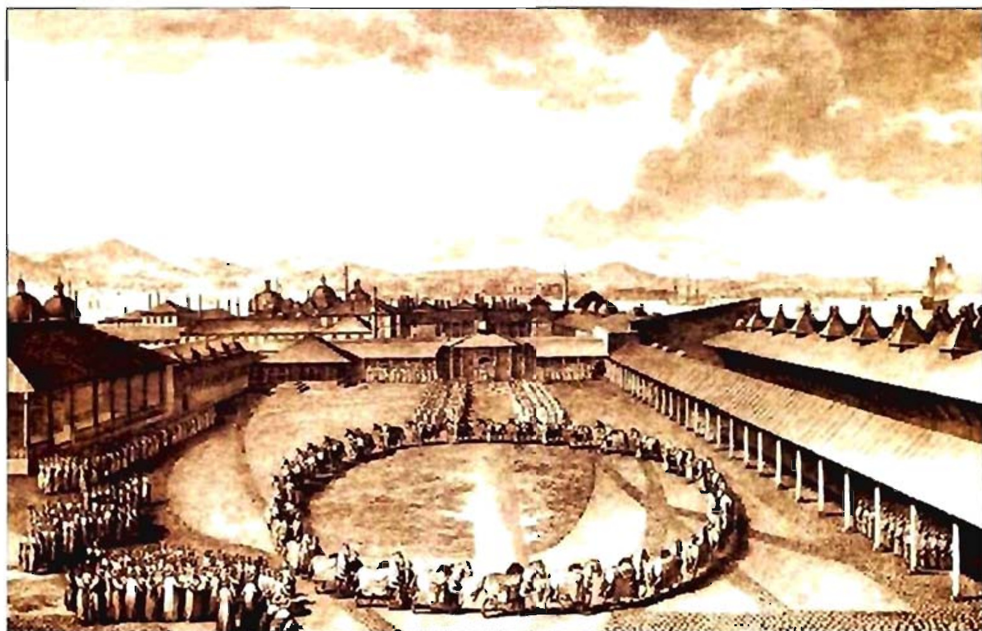
* * *

ولانستطيع أن ننكر فضل الرّواد الأوائل من المصوّرين الذين سجّلوا شتى ضروب الحياة اليومية والمعالم والمناسبات والتقاليد ، وفي مقدمتهم دوسون سكرتير سفير السويد في استنبول **(لوحة ١١٥ ، ١١٦)** . ومن بين الفنانين الإنجليز أسهم في تسجيل المشاهد التركية جون فردريك لويس **(لوحة ١١٧)** ووليام بارتليت **(لوحات ١١٨ إلى ١٢٣)** ، والفنان المعماري توماس آلوم Allom (١٨٠٤ـ١٨٧٢) الذي قضى فترة طويلة من حياته باستنبول مصوّراً المناظر الطبيعية ومختلف نواحي الحياة اليومية **(لوحات من ١٢٤ إلى ١٣٧)** .

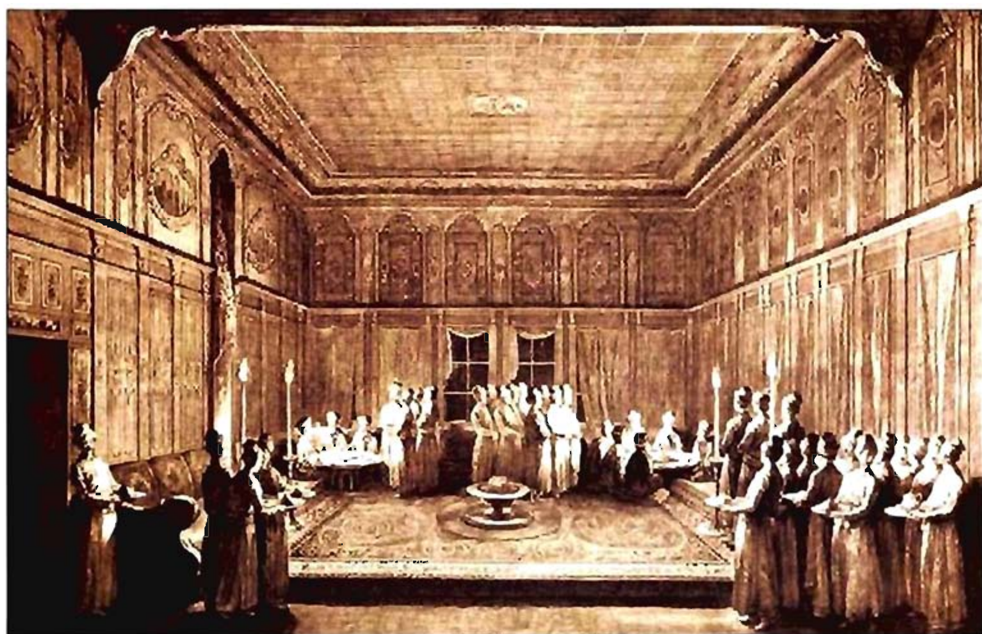
وفي عام ١٨٢٨ زار الفنان جابرييل ألكسندر ديكان(١٥) تركيا في مهمة رسمية لتصوير ميدان معركة نافارين ، غير أن المهمة لم ترقه فقد كان مفتوناً بشاعرية الشرق دون تعمق في التفاصيل فاكتفى بتسجيل الأحداث والمشاهد التي عايشها دون الاعتماد مسبقاً على نص أدبي ودون المبالاة بإثبات التفاصيل ، مكتفياً بالرموز والإشارات . كانت نظرة ديكان إلى الشرق نظرة الرومانسي المطلق الحرية في اختيار موضوع إبداعه بعيداً عن رؤية الحكام والسلطة ، فتناول مظاهر عدّة لم تُطرق في عالم الشرق مثل الأطفال الأتراك ، مصوّراً عالم الطفولة البريئة التي لم يفسدها المجتمع بعد . ومن بين أشهر أعماله لوحة « صبْية أتراك يلهون حول جدول مائي » التي تتميز بالحركية والعفوية دون التأكيد على ملامح الوجوه أو محاكاة الطبيعة المحيطة محاكاة دقيقة **(لوحة ١٣٨)** .

وفي مجال التصوير أيضاً اختص الفنان جان برنديزي بتسجيل المشاهد التركية الجذابة الجديرة بالتصوير بدقة تشبه دقة المصور كاناليتو في تصويره لمشاهد البندقية . غير أن سحر استنبول لم يلبث طويلاً حتى انطفأ . فكم كانت خيبة أمل الإمبراطورة أوجيني الفرنسية حين حلّت باستنبول فرأت الحال على غير ما صوّره المصورون الاستشراقيون ، فإذا ثياب نساء السلطان جميعها مُستجلبة من بيت أزياء « ورث » الباريسي !

Gabriel Alexandre (١٥) Decamps ١٨٠٦ ـ ١٨٠٣



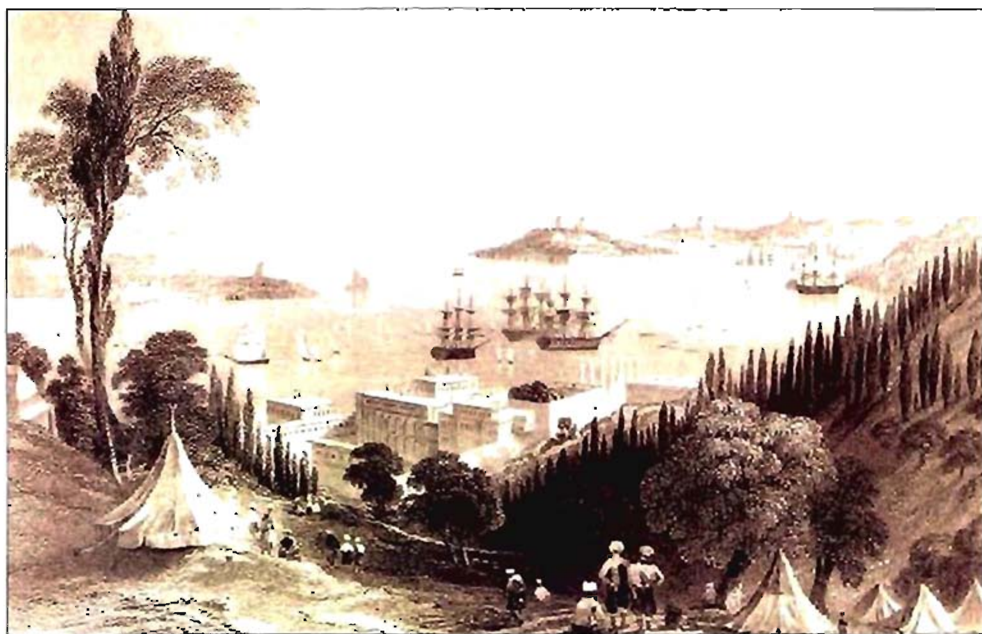
لوحة (١١٥) دوسون : استعراض موسيقي عسكري. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١١٦) دوسون : ساعة الإفطار في رمضان . رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١١٧)جون فردريك لويس: مشهد لميناء استنبول من بيرا. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١١٨) بارتليت : سراى ضلمه باهتشه كما تُرى من أعلى. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١١٩) بارتليت : مشهد للجامع الجديد باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



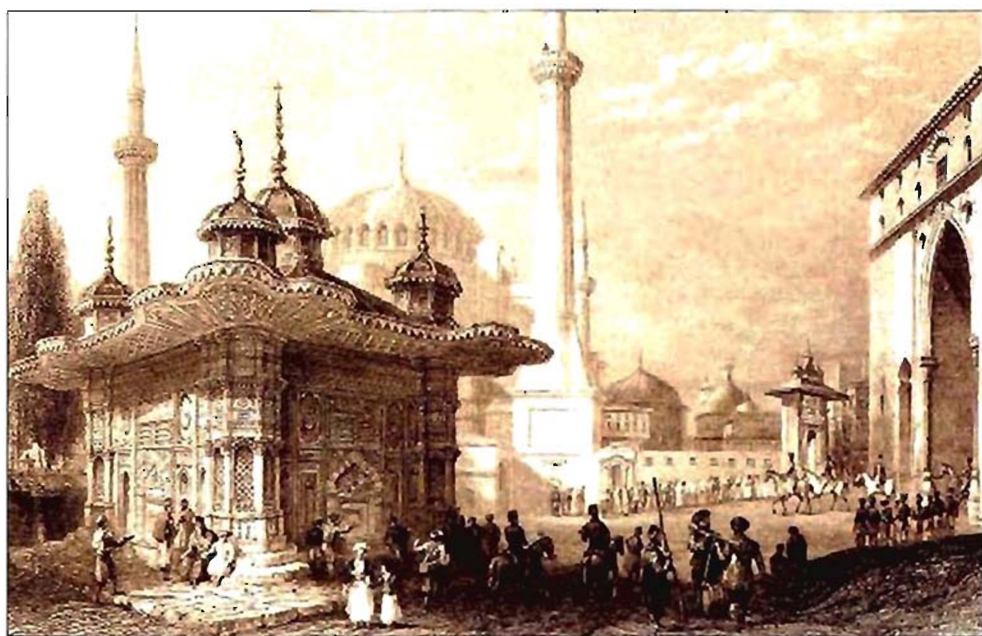
لوحة (١٢٠) بارتليت: الجسر العائم فوق القرن الذهبي. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢١) بارتليت: فندق عمومي باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٢) بارتليت: صحن جامع السلطان أحمد باستنبول، رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٣) بارتليت: ميدان وسبيل السلطان أحمد باستنبول، رسم مطبوع بطريقة الحفر.



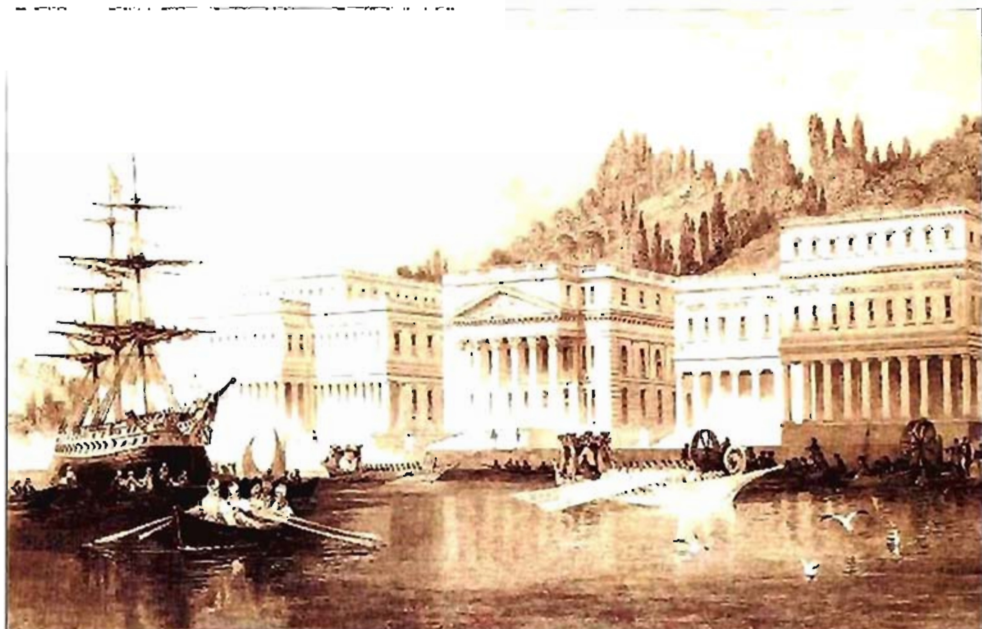
لوحة (١٢٤) آلوم: مدخل قاعة الاستقبال بقصر طوب قابو باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



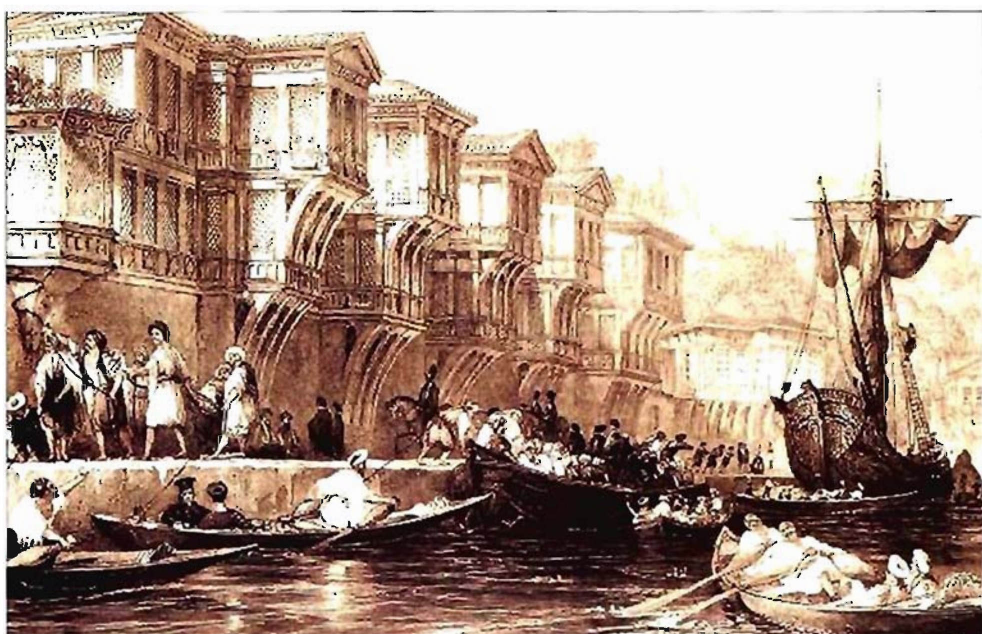
لوحة (١٢٥) آلوم: موكب السلطان. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٦) ألوم: سيدات الحريم في حديقة قصر طوب قابو باستنبول، رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٧) ألوم: سراي ضلمة باهتشه. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٩) ألوم: قصر باستنبول يطلّ على البوسفور. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٨) الوم: الكاتب العمومي باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٠) ألوم: مسلة ثيودوسيوس أمام قصر السلطان أحمد. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



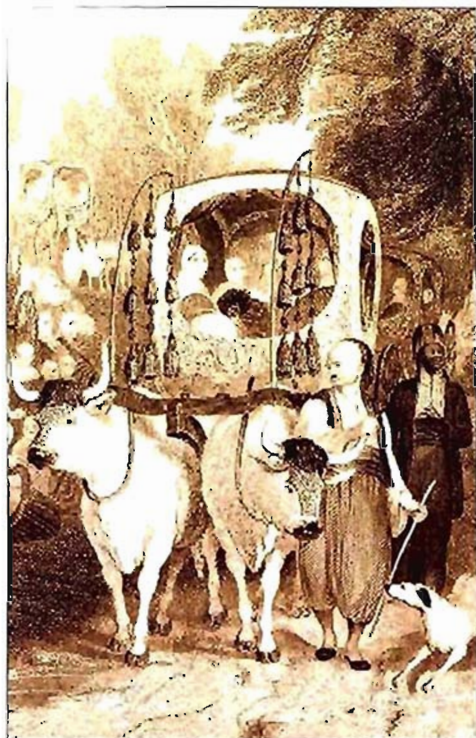
لوحة (١٣١) ألوم: جامع السلطان أحمد (الجامع الأزرق) باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



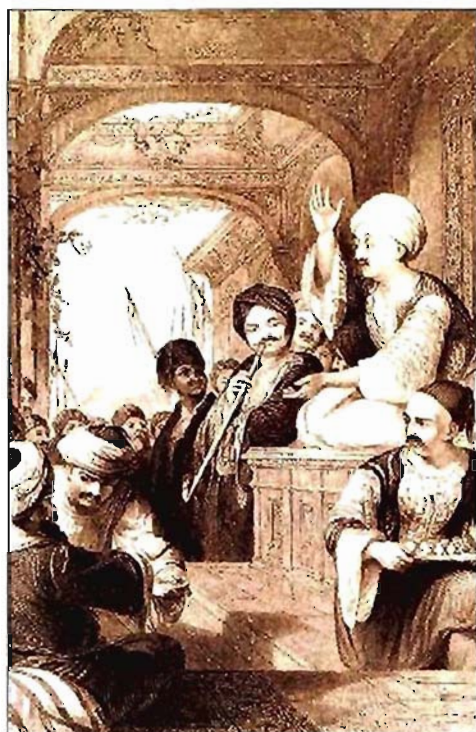
لوحة (١٣٢) ألوم: جامع السلطان أحمد (الجامع الأزرق والمسلّتان). رسم مطبوع بطريقة الحفر.



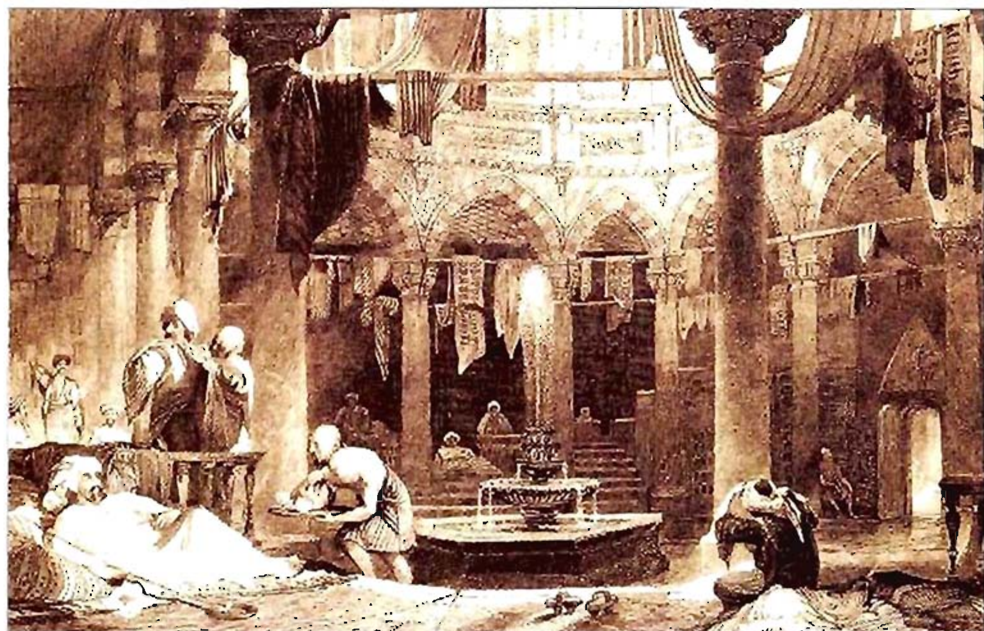
لوحة (١٣٣) ألوم: الكلية الحربية مطلّة على البوسفور. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



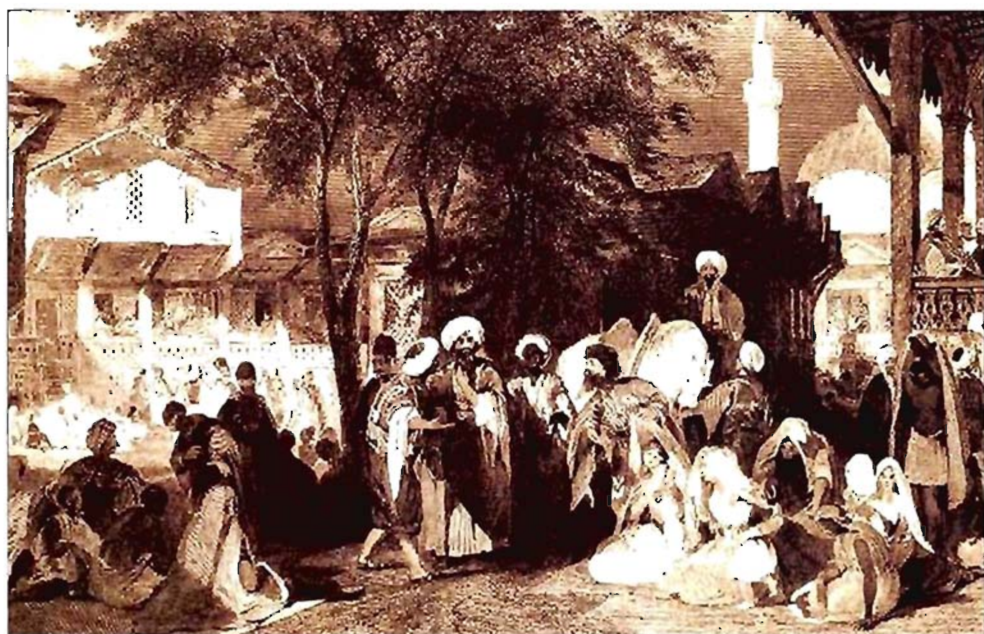
لوحة (١٣٤) آلوم: السلطانة في عربتها. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٥) ألوم: المدّاح راوي القصص باستنبول.
رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٦) ألوم: الحمام التركي للرجال باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٧) ألوم: سوق الجواري باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



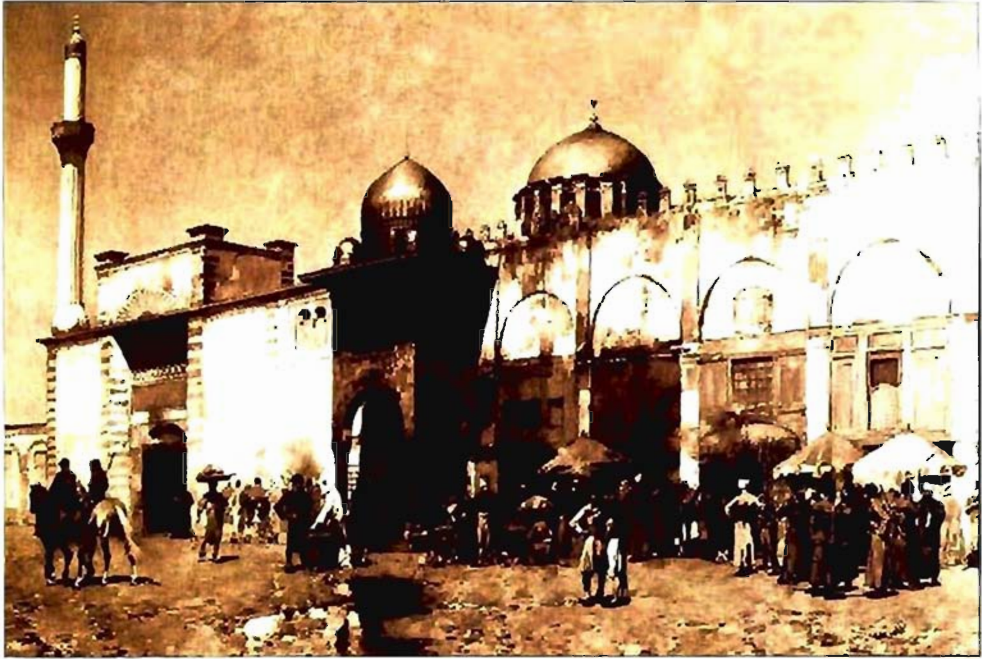
لوحة (١٣٨) ديكان: صبية أتراك يلهون حول مجرى مائي. متحف كونديه. شانتييْ



لوحة (١٣٩)
أدولف مونتيتشيللي: الأتراك على باب المسجد ١٨٧٨ .لوحة زيتية . متحف الفنون الجميلة بمرسيليا.

ومن بين أفضل المصورين الإيطاليين الاستشراقيين أدولف مونتيتشيللي **(لوحة ١٣٩)** وألبرتو بازيني الذي اختص بتصوير المشاهد التركية . ولاسيما الخيل . **(لوحة ١٤٠)**. ثم جاء بعقب هؤلاء فنان من الأقاليم الإيطالية بسويسرا قضى مدة طويلة في زيارة استنبول هو هرمان كورودي. وتمثل لنا لوحته الضخمة جسر جالاتا الذي بناه الإنجليز عام ١٨٧٥ مدى التنوع في الأزياء وتعددها بما لايكاد يصدقه عقل **(لوحة ١٤١)** . وهناك فنان إيطالي آخر هو جوزيبي أوريللي (١٨٥٨ - ١٩٢٩) برع في الرسم بالألوان المائية واشتهر برسم شخصيات المجتمع بعد أن يكسوها بأزياء تاريخية وبصفة خاصة في مناظره الاستشراقية **(لوحة ١٤٢)** وغير هؤلاء كثيرون لا تتسع هذه الإطلالة للإحاطة بهم جميعاً ، أسوق من بينهم على سبيل المثال المصور الألماني يوهان ميكاييل فيتمر ، والمصور النمسوي رودلف إرنست **(لوحة ١٤٣)**، والمصور الإسباني خوزيه تابيرو بارو (١٨٣٠ - ١٩١٥) الذي عاش فترة طويلة بمراكش وزار بلدان الشرق الأوسط وصرف اهتمامه إلى تسجيل الأزياء والحلي **(لوحة ١٤٤)**.

ومالبث الأتراك أنفسهم أن أخذوا بدورهم في رسم الصور الاستشراقية ، وكان للباشوات الأتراك فضل في اقتناء أعمالهم التي تحتفظ بها الآن سراي طلمه باهتشه باستنبول . وفي هذه الصور كان الفنانون الأتراك يحتذون حذو الفنان الفرنسي جان لوي جيروم **(لوحات ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧)** على درجات متفاوتة . وكان أشهرهم عثمان حمدي بك (١٨٤٢ - ١٩١٠) الذي



لوحة (١٤٠) البرتو پازيني: مياه نهير آسيا العذبة، استنبول ١٨٦٩. مجموعة خاصة.

تتلمذ هو الآخر على جيروم ، وكان شخصية فريدة متعددة الكفاءات ، إذ عمل دبلوماسياً ومشرّعاً وعالم آثار ومصوّراً إلى أن أسّس المدرسة الإمبراطورية للفنون الجميلة باستنبول عام ١٨٨٣ وتولّى عمادتها فاستقدم نفراً من المصوّرين الفرنسيين والإيطاليين والألمان لتلقين الطلبة الأتراك فن رسم «المنظور الأوربي»، لكنه كان في الوقت نفسه شديد الحرص على تراث وطنه وقومه الفني والثقافي **(لوحة ١٤٨)**.



وطوال قرن كامل ظلت صور الشرق تحظى بسوق رائجة في أوربا ، فأقبل عليها الأغنياء من البورجوازيين الذين أولعوا باللوحات المشرقة بالضياء والتي لايتعارض ما تنطوي عليه مع الطُرز الأخرى ذوقاً . وكانت الحكومات - وخاصة الحكومة الفرنسية - تختار من بين اللوحات المعروضة في «الصالون السنوي» صور الشرق لعرضها بالمتاحف القومية ، فضلا عن أنها كانت تعهد إلى المصوّرين بإعداد هذا اللون من الصور لتخليد انتصاراتها العسكرية **(لوحات ٢٥ و٢٦ و٢٧)**. وقد أسهمت المعارض الدولية مثل معرض عام ١٨٦٧ - وخاصة جناحه المصري - ومعرض عام ١٨٨٩ - وخاصة لوحات شوارع القاهرة - في الحفاظ على الاهتمام بالشرق الذي كان في الماضي مظهرا فحسب من مظاهر الرومانسية ، فإذا بالتصوير الاستشراقي يغدو مادة غزيرة متنوعة الألوان استغل فيها المصوّرون عناصر الديكور الشرقي كي يستميلوا شعور مواطنيهم الوطني فيدركون أنهم من جنس أرقى ، وينسون ولو إلى أمد قصير وحشة مدنهم الصناعية المقبضة ، فتطوف أحلامهم بالبلاد المشمسة حيث قطوف المتعة دانية . ومما ساعد على رواج التصوير الاستشراقي

أيضا أنه أرضى الشعور الرومانسي الذي ينزع إلى الألوان المحلية وإلى كل ماهو مثير للخيال بعد الاضمحلال الذي لحق مدرسة التصوير الكلاسيكي المحدث. كذلك حركت حروب نابليون الشعور القومي الذي دفع فرنسا وإنجلترا بل وإيطاليا إلى غزو الأمصار الإكزوتية واستعمارها. هذا إلى أن الشرق كان مرتعا سهلا وغزيرا لإشباع الغرائز الحسية التي كان من الصعب إشباعها في أوربا المتزمتة آنذاك. وأخيرا فإن هذه الصور كانت استجابة للرغبة في الكشف عن الغموض والتوق إلى استكناه الأسرار، وهذا وذاك لاتكفلهما لا الكاثوليكية في فرنسا ولا البروتستانتية في إنجلترا كما يكفلهما الشرق بسحره.

وتُعدّ لوحة «موت ساردانابال» **(لوحة ٣٢)** بحق - كما سبق القول - الذروة بين لوحات التصوير الاستشراقي المبكر عامة، فقد اجتمعت فيها أكثر عناصره بعد أن أصبح كل ما هو شرقي تقرّ به العيون وتراح إليه النفوس. فلكي تجتذب الأديبة جورج صاند الشاعر بروسبير ميرييه ليقع في هواها كانت تتعمّد أن تستقبله في خُفّ تركي وسروال فضفاض، كما حرص تيوفيل جوتييه على ارتداء طربوش يتدلّى منه زرّ حريري. ومنذ مطلع الإمبراطورية الفرنسية أخذت أزياء النساء يبدو فيها التأثير الشرقي حتى أصبحت الشيلان الكشمير هي هدية الزواج المثلى. وعادت قافلة المستشرقين من الشرق بطُرف جذابة وتحف نادرة علّقوها على جدران دورهم، من خناجر عربية وأسلحة مطعّمة بالفضة والمرجان وسيوف حدباء وأنسجة الدمقس المطرزة بآيات من القرآن الكريم والسّجاد الفارسي والتركي والأكلمة المصرية. وغدت القفاطين والبرانس والعباءات العربية والستارات المطرزة بالقصب الفضي والذهبي عيداً حافلا بالألوان. وكأنها ماتزال تحتفظ بضوء الشمس بين طيّاتها يحجب أمامه الألوان الكامدة لأزياء الأوربيين القاتمة. وكانت هذه الطرف والتحف بدورها تجتذب إليها عشّاق الفن الذين يختلفون إلى مراسم الفنانين لاقتناء الصور الشرقية. ومنذ أمد طويل كان الأوربيون يخالون أن ثمة رابطة بين البلاد المشمسة وبين ماتنطوي

لوحة (١٤١) هرمان كوركودي: جسر جالاتا عند الغسق ١٨٨٠، مجموعة خاصة بباريس.



عليه هذه البلاد من ثروات وجواهر وحليّ ، غير أن المصورين كانوا أعجز ما يكونون عن التعبير عن هذه الكنوز على حين كان الأدباء أقدر منهم على وصفها إلى أن طالعنا ديلاكروا بلوحته الخالدة « موت ساردانابال » ، وخرج علينا چون فردريك لويس بأزيائه الشرقية المطرزة بالقصب ، وأمطرنا چيروم بجنود الإنكشارية الشاهرين سيوفهم البراقة وبجنود الأرناؤوط بطبنجاتهم المرصّعة بالفصوص المختلفة الألوان . ومما يثير العجب أيضا حرص الفنان الأوربي عند تصويره للمشاهد الشرقية على رسم الدماء المسفوكة تفيض بها صدور الجواري أو تنهمر على أعجاز الخيل . مثلما نشهد في لوحة « موت ساردانابال » ، أو وهي تسيل من الجنود الجرحى كما في لوحة «مذبحة المماليك » بالقلعة عام ١٨١١ على يد محمد علي ، وبعدها بخمسة عشر عاما في لوحة « مذبحة الإنكشارية » على يد السلطان محمود . كذلك احتلت مشاهد القتال – كما أسلفت - مكانا بارزا في التصوير الاستشراقي خلال القرن التاسع عشر ، لاسيما أن الجيوش الأوربية قد خاضت غمار حروب متعددة مع تركيا وضد الجزائر استهلتها بالحملة الفرنسية على مصر إلى أن نشبت حرب الاستقلال في اليونان عام ١٨٢١ .

ولقد رأينا كيف دفع حرصُ الفنانين على الإثارة إلى الإفاضة في تصوير الجواري والإماء ، وكانت الرغبة في امتلاك المحظيات من الجواري والإماء تثير الفرنسيين الذين لم يعودوا يبالون كثيرا بمبادىء الثورة وما تنادي به من حرية وإخاء ومساواة ، كما تُلهب مشاعر الإنجليز الذين ضاقوا ذرعا بما يحمله العهد الفكتوري من تزمّت ، فكان بيع الجواري في أسواق القاهرة واستنبول مما يزيد في سحر هاتين المدينتين ، وهكذا غدت سوق النخاسة موضوعا شائعا بين المصوّرين يتيح لهم عرض أجساد النساء عرايا أو تحت رداء شفاف لايقنع به المشتري المتلهّف فيزيحه ليرتشف بعينيه جمال السلعة التي توشك أن تسقط في يده . كما أن فكرة الحريم كانت تعابث خيال الأوربي كلما تذكّر الشرق ، وتجعله أسير حلم يرى نفسه فيه سلطانا محاطا بعدد من الصبايا الجميلات اللاتي لايحلو لهن شيء قدر السعي إلى إرضائه والمثول بين يديه في طاعة وخضوع . ولعل أبدع صورة للحريم وصفها بايرون كانت تلك الصورة التي تسلل فيها دون چوان إلى سراي الحريم متنكرا في زي امرأة ، وأخذ يتردد بعينيه جمال سُمرة الفتاة الهندية السَّيفانة الممشوقة القوام التي يشعّ جسدها بدفء أسر ، وفتنة الفتاة القوقازية الزرقاء العينين الضّامرة البطن الدقيقة الخصر الرّخصة الذراعين البضّة الكفّين التي يَدِقّ قدماها فلا يتصورها تلمس بهما الأرض المتربة ، ثم تُشدُهُ الصّبية المُلداء المكتنزة الجسد فلا تلوح له رغم وقفتها إلا مسترخية على فراش المتعة .

وثمة صور شتى للحريم بعضها ساحر متقن وبعضها مثير خلاب ، على حين يشيع في بعضها الآخر عبق بيوت الدعارة . وقد ظهرت نماذج النوع الأول في فرنسا على يد آنجر في لوحة «المحظية» (**لوحة ٢٤**) ولوحة «الحمام التركي » (**لوحة ٣٣**) التي رسمها في شيخوخته بعد أن استوحى محتويات المشهد وأزياءه من اللوحات المطبوعة بطريقة الحفر في كتب الرحّالة القدامى ، على حين كان رائد هذا النوع الأول في إنجلترا هو چون فردريك لويس بلا منازع .

لوحة (١٤٢) چوزيبي نوريللي: غادة تركية تحمل كمانا مدبّب الطرف [ربابة]. معرض المتحف بلندن .

واشتملت أكثر صور الشرق على المآذن البيضاء التي تسبغ الاتزان على التكوين الفني للمنظر الخلوي ، فنري كرايليه وماريلا وإدوارد لير لايكفون عن تصويرها في صورهم المصرية ، كما تسجّل إحدى لوحات چيروم الرائعة المؤذّن ينادي للصلاة من فوق شرفة إحدى مآذن القاهرة ومن



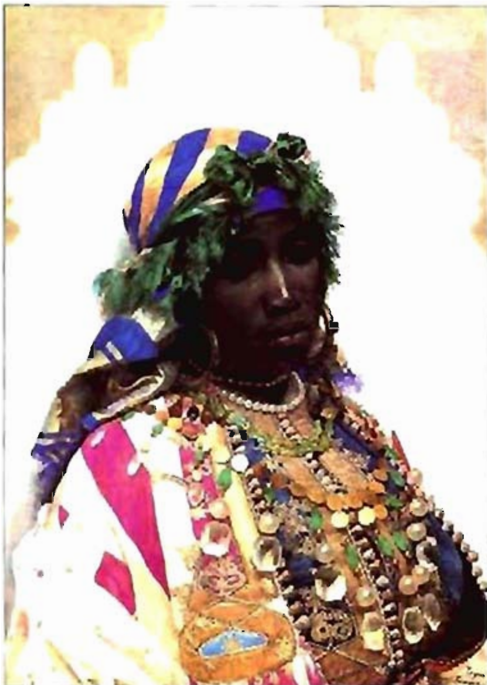
حولها تنهض المآذن المملوكية وكأنها قوارير رشيقة في أفق تغشّيه حمرة الغسق . وتلفتنا براعة المصورين الإنجليز بخاصة في تصوير العمائر الإسلامية ونقوشها الزخرفية مع الاحتفاظ بالمسحة الرومانسية لتلك المباني العتيقة ، حيث المآذن في لوحاتهم تطلّ على أضرحة المماليك وقد أخذت تزحف عليها رمال الصحراء

وكان للمشرق بخياله أثره كذلك على الموسيقى حيث تجلّى في مجال الأوبرا حين أصبحت الحاجة ماسة إلى المناظر الشرقية في الأوبرات ، فطغى الذوق التركي على تصميم الأزياء في أوبرات « اختطاف من السراي » لموتسارت و«حجاج مكة » لجلوك و«خليفة بغداد » لبوالديو و«الفتاة الإيطالية في الجزائر» لروسيني ، على حين استخدمت أوبرات « بنوسراج» لكيروبيني و« نابوكو » [نبوخذ نصر الملك الكلداني في المدونة البابلية الحديثة] لفردي و«دُرَيْد من غرناطة» لدونيزيتي مناظر شرقية قريبة من الواقع ، وزُوّدت أوبرا «الأميرة رخ» لفيلسيان داڤيد بمناظر تكاد تكون شرقية بحتة ، وكان مما زاد تلك الأوبرا نجاحا ما احتوته من ألحان شرقية تضمّنتها للمرة الأولى في تاريخ الأوبرا . ومثلما اقتبس موتسارت لحن الموشّحة الأندلسية « لمّا بَدَا يتثنّى » ليضمّنه الحركة الثالثة من سيمفونيته الأربعين ، إذ كانت الموشحات الأندلسية قد بدأت تغزو أوربا على أيدي المغنّين الجوالين وشعراء التروبادور ، استمد كاميْ سان صانس ألحان كونشيرتو البيانو الخامس من أغاني الملاّحين النوبيين التي كانوا يصدحون بها في « ذهبيّته الشراعية » أثناء صعوده في النيل ، على حين لم يُخْضِعْ ڤردي في أوبراه « عايده » ألحانه للألوان الشرقية مكتفيا بالمناظر الفرعونية المرسومة . وكذلك كانت أوبرا « ملكة سبأ » لجونو (١٨٦٢) و«شمشون ودليلة » لسان صانس (١٨٧٧) فرصة شهدت فيها الجماهير الأوربية لوحات مناظر شرقية خلاّبة على خشبة المسرح . ثم إذا الموسيقى الروسية تُمتعنا بأصداء الشرق فيما قدمته من أوبرات مثل « رسلان ولودميلا » (١٨٤٢) لجلينكا ، فضلا عن الرقصات الشرقية في باليه « كسّارة البندق » لتشايكوفسكي ، وباليه « شهرزاد » لرمسكي كورساكوف (١٨٨٨) الذي عُرِض في باريس بعد عشرين عاما من ظهوره في سان بطرسبرج على يديْ دياجليف ، فتمخض عن ثورة في مجال الفنون التشكيلية وتجديد واضح في ساحة الاستشراق الفني ، فلقد أشعر الفنان العالمي باكست المصورين الاستشراقيين الذين كانوا يعرضون لوحاتهم في « صالون باريس » بالعجز والقصور بل والإحباط حين قدّم راقصات الباليه الروسي بأزيائهن الشرقية التي صمّمها لهن خصيصا بدلا مما اعتادوا عرضه من صور لفتيات شرقيات غدت مبتذلة لكثرة تكرارها وكأنهن دُمى لعرض الأزياء في واجهات المحلاّت .

ومن بين كافة البلاد الشرقية التي اجتذبت المصورين خلال القرن التاسع عشر كانت مصر أعظمها شهرة لاعتدال مناخها ولجمال واديها وروعة صحرائها ، إلى جانب ما تزخر به القاهرة من الآثار الإسلامية والفرعونية بكل مالها من سحر بالغ ، وفوق كل شيء لوداعة أهلها المأثورة ، كما أنها كانت توفر وسائل الأمان والراحة للرحّالة أكثر مما توفرها غيرها من الدول الإسلامية . فمنذ عام ١٨٤٠ والقاهرة تضم عدة فنادق ذات مستوى لابأس به ، ومنذ عام ١٨٦٨ بلغت رحلات كوك السياحية مدينة أسوان . وإلى هذا كله تتفسح ساحة التصوير الاستشراقي في مصر لتشمل القاهرة ومصر العليا والنوبة ووادي النيل والصحراء وسيناء .

لوحة (١٤٣) رودلف إرنست : مسجد رستم باشا من الداخل . شيّده المعماري سنان باشا عام ١٥٦٢ . محراب مكسو ببلاطات الزليج الملون ، على جانبيه شمعدانان من النحاس ، وإلى جوار المحراب كرسي « قارىء السورة » المزخرف بالخرط والتطعيم ، وقد جلس إلى جانبه داخل مقصورة صغيرة من الخشب شيخ مُسنّ يقرأ المصحف . لوحة زيتية ٧٠×٩٠,٦٢ سم . معرض المتحف بلندن .





لوحة (١٤٤). خوزيه تابيرو بارو (١٨٣٠-١٩١٥): حسناء من مدينة تنجير بمراكش تتزين بأقراط وعقود متعددة الأشكال والألوان. متحف داهش. نيويورك.

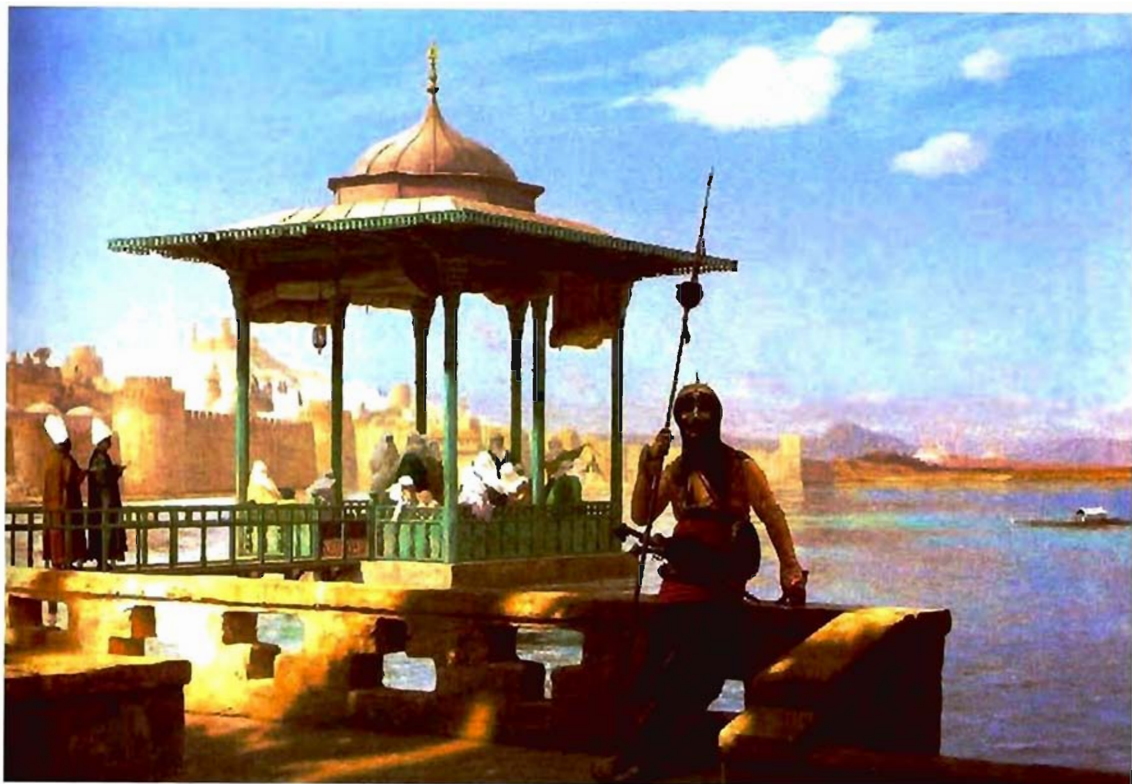
على أن الجمهور مالبث أن ضاق بالاستشراق الرومانسي، إذ كانت سهولة الرحلة إلى الشرق قد أغرت جملة من الفنانين المتواضعي المواهب الذين هرعوا إلى الشرق وانحصر همهم فيما هو هابط مفتعل، فأسدلوا الأزياء الفولكلورية والحليّ الرخيصة على الأجساد العارية رغبة في الإمتاع أكثر من الرغبة في الإتقان، وفي الوقت نفسه اتجه بعض الفنانين إلى إعداد الصور الاستشراقية عجلين في عُقر مراسمهم. وقد اصطلح مؤرخو الفن على اعتبار يوم ١٧ نوفمبر من عام ١٨٦٩ - وهو اليوم الذي افتتحت فيه قناة السويس فقرّبت الشُّقة بين الغرب والشرق - هو نهاية الفن الاستشراقي في الشرق الأدنى، وإن بقي بعض المصوّرين المتعصبين للأسلوب الانطباعي يصلون تزويد «صالون باريس» و«معرض الأكاديمية الملكية» بلندن بلوحاتهم الاستشراقية لمدة عشرين عاما أخرى. وكان من نتيجة سهولة التصوير طغيان السوقية على الفن الإكزوتي، خاصة بعد ما أصبح وسيلة لتمجيد الإمبراطورية الفرنسية حين أخذت الدولة نفسها تحثّ المصورين على هذا اللون من التصوير، فأوفدتهم إلى قلب أفريقيا السوداء وإلى الهند الصينية، واتخذت الكثير من لوحاتهم لتزيّن بها جدران مقار الوزارات والسفارات وقصور الحكام والبواخر ماخرة المحيطات، فمالبث التصوير الاستعماري أن أخذ مكان التصوير الاستشراقي وحلّ محله. كذلك فإن الاتجاه الأوربي العارم نحو اقتفاء أثر التصوير الياباني[١٦] وقتذاك قد بدأ يحجب التصوير الاستشراقي، فما كادت تهلّ سنة ١٩٠٠ حتى كان العالم الإسلامي بما يحوي قد استُنفد، وأخذ المستشرقون من الفنانين يتجهون اتجاها جديدا حيث الألوان الطريفة سواء في اليابان أو في جزر المحيط الهادي، ليقدموا لمجتمعاتهم غريبا لم يألفوه.

وفضلاً عن ذلك فإن نشأة التصوير الفوتوغرافي قد أدت خلال نصف قرن دورا أخطر من الدور الذي أدّاه تطور الانتقال السريع بالقُطُر والسفن البخارية في القضاء على التصوير الرومانسي الخيالي، بل إنه مالبث أن أخذ مكانه شيئا فشيئا. وبدأت المجلات المصوّرة مثل «ذي إلستريتد لندن نيوز» الإنجليزية و«الموستراسيون» الفرنسية منذ عام ١٨٥٠ تطالع القراء بالصور الفوتوغرافية عن الشرق الأوسط. كذلك أخذ الرسّامون أنفسهم يستمدّون من الصور الفوتوغرافية النماذج التي ينسجون على منوالها في رسومهم، فهي لم توفر عليهم عناء الرحلة إلى الشرق فحسب بل وكذا الدراسة المُضْنية العميقة للتفاصيل المعمارية. هذا إلى أن التصوير الاستشراقي بات في متناول الجميع بعد أن اخترع كوداك في عام ١٨٨٨ آلة تصوير خفيفة الحمل للسائحين الذين أقبلوا على اقتنائها بلهفة شديدة.

* * *

(١٦) Japonaiserie كلمة جرت على ألسنة الأوروبيين يقصدون بها استخدامهم للنتاج الفني الياباني الذي كانوا قد بدأوا يستوردونه مع عام ١٨٥٠، ويشمل الصور المطبوعة بواسطة الرواسم الخشبية والأنسجة والبورسلين والمراوح والأثاث وأشغال المعادن والسواتر (البراقعات) [م. م. م. ش.].

لوحة (١٤٥) جيروم : الانتظار حول المدفأة في رحاب قصر عثماني. وتبدو المدفأة التركية ببلاطاتها النجمية المزخرفة بخزف إزنيك. ويقف الحارس إلى جوار المدفأة وأمامه رجل من العامة يدفيء كفيه وبينهما قط.
لوحة زيتية ٥٠.٧٥ × ٧٢.٥ سم. معرض المتحف بلندن.



لوحة (١٤٦) جيروم: نساء الحريم يستروحن في جوسق يطل على مياه البوسفور التي يبحر عليها قارب النزهة التركي «الكايك»، وفي خدمتهن إثنان من الأغوات يرتديان لباس الرأس التركي المميّز . وقد وقف حارس يحمل رمحا . مدجّجا بأسلحة مثبّتة في حزامه مستندا إلى سور خفيض ، وبدت مدينة استنبول في خلفية اللوحة. صورة زيتية ١١٠ × ٧٥ سم - معرض المتحف بلندن.



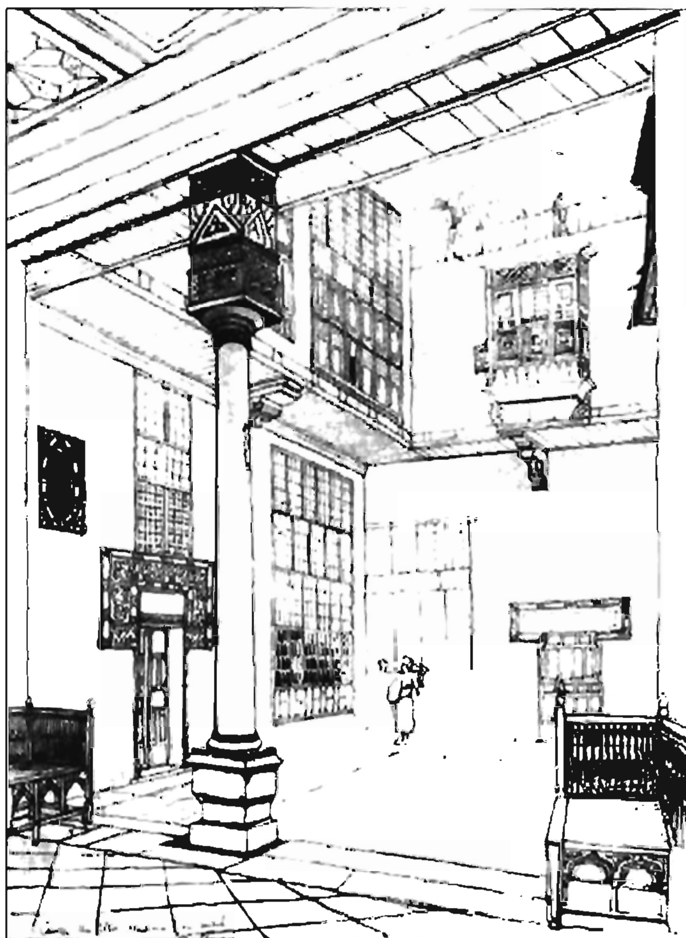
لوحة (١٤٧) جيروم: باشي بوزوق. جنود القوات غير النظامية. ولم يكن الجيش العثماني يدفع لهم رواتب، فحسبهم ما يسلبون من غنائم الحرب. وكان جيروم مفتونا بأزيائهم. متحف الفنون الجميلة، بوسطن.



لوحة (١٤٨) عثمان حمدي بك: تحفيظ القرآن - عالم يقوم بتحفيظ القرآن لتلميذ في قاعة يظهر فيها جدار مزخرف بالواح إزنيك ذات الزخارف النباتية والآيات القرآنية . وتتدلّى من السقف ثريا مكفّتة من النحاس مخروطة الشكل . ويلفتنا وراء العالم شمعدان ضخم به شمعة موكبية . لوحة زيتية ٥٨.٧٥ / ٧٨.٧٥سم . معرض المتحف بلندن .

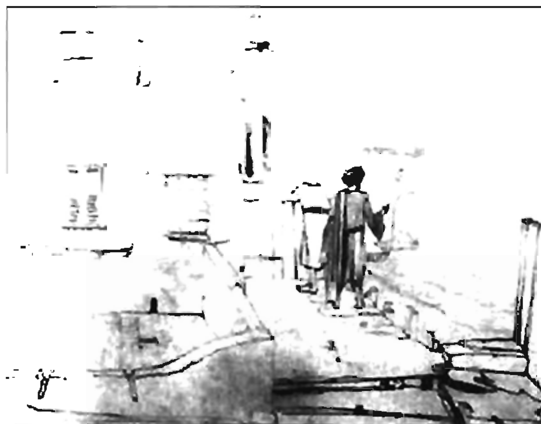
الفصل الثالث

المصوّرون الفرنسيون



لوحة (١٤٩) دوزا: احد مساجد القاهرة، مايو ١٨٣. رسم ٥ ٤×٥٥سم.
للنادي الدبلوماسي بالقاهرة

إذا ما استبعدنا المصورين التقنيين الذين سجلوا المعالم الأثرية بأسلوب فني جذاب مثل پاسكال كوست وپريس دافن وغيرهما . واقتصرنا على المصورين الفنانين الذين أقبلوا على مشاهد الطبيعة والحياة يصورونها ، يمكننا تقسيم مصوري الشرق الفرنسيين إلى ثلاثة أجيال : أولها الجيل الذي نشأ في ظل حكم لوي فيليب ، مولعا بالتصوير المثير للخيال والألوان المحلية من أمثال ديكان **(لوحة ١٣٨)** وأوراس ڤرنيه[٢٧] **(لوحة ٥٠)** وماريلا[٢٨] وشامارتان[٢٩] وأدريان دوزا[٣٠] **(لوحات ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١)** ، والجيل الثاني من الكلاسيكيين المحدثين من أمثال شاسيريو[٣١] وفرومانتان[٣٢] وبرشير[٣٣] وبيلي[٣٤] الذين عُنُوا بالرشاقة والتعبير عن المشاعر . وتحت راية الجمهورية الثالثة وفد الجيل الثالث من أمثال چيروم[٣٥] ولوكونت ده نو[٣٦] الذين كان التصوير الاستشراقي بالنسبة لهم آخر معاقل التصوير المتقن للمدرسة الأكاديمية . وهكذا نجد أن ثمة فارقا بين تصاوير عام ١٨٣٠ على أيدي ديكان وماريلا وبين تصاوير فرومانتان التي تشيع فيها البساطة والضبابية الخافتة ويكاد يغلب عليها اللون الواحد ، وبين التصوير المتألق النابض بالحياة في عام ١٨٦٠ لجان ليون چيروم .



لوحة (١٥٠) دوزا : رجلان يطلان من فوق سطح احد المنازل بالإسكندرية . المسطس ١٨٣٠ ، رسم ٤٥×٥٧ سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .

وفيما بين عامي ١٨٣١ و١٨٣٣ جاء البارون فون هيجل إلى مصر وبرفقته الفنان پروسپير ماريلا الذي يُعدّ أشدّ مصوري الجيل الأول من الفنانين المستشرقين وفاء لمصر مدفوعا بأمنية دفينة لرؤيتها ، فألهمته مصر لوحات رائعة مضى يُشهرها «ماريلا المصري» ، أججت في صديقه الأديب والناقد الفني تيوفيل جوتييه ذلك التعلق المنهوم بالشرق الذي عبّر عنه بقوله : « كم شيّدنا منذ صبانا مدُنا من تصميم خيالنا كنا نتمنّى لو شاهدناها في الواقع ، غير أن حظنا لم يمنحنا أن نسكنها إلا في أحلامنا ، فبقيت راسخة فينا عصيّة على الاختفاء من أفئدتنا . لقد كانت لنا قاهرتنا التي نسجناها من عناصر ألف ليلة وليلة المتناثرة حول ميدان الأزبكية الذي صوّره ماريلا . . . لعمري إني مدين له برؤياي عن الشرق ، فليست هناك لوحة تضارع لوحته عن حديقة الأزبكية ، أو تُخلف في نفسي ما خلّفته من انطباع سكن أعماقي طويلا . إن مشاهدة هذه اللوحة تحرك في نفسي الحنين العاصف إلى الشرق فنيها كدت أن أعرف وطني الحق » .

كذلك هام جوتييه بلوحة «شاطىء النيل مع حُمرة الغسق» التي صوّر فيها ماريلا ألوان الغسق البنفسجية ممتزجة بزرقة السماء الصافية التي يتقوّس فوقها القمر كمنجل فضي بينما تتراءى في زوايا الأفق البعيدة ألوان فيروزية وليمونية باهتة **(لوحة ١٥٢)** .

كان ماريلا هو مصوّر الطبيعة المصرية إبان لحظات هدوئها ومنشد أحاسيس الريف بأشجاره

(٢٧) Horace Vernet

(٢٨) Prosper - Georges Antoine Marilhat ١٨١١ - ١٨٤٧

(٢٩) Charles Emile Champmartin ١٧٩٧ - ١٨٨٣

(٣٠) Adrien Dauzats ١٨٠٤ - ١٨٦٨

(٣١) Théodore Chassériau ١٨١٩ - ١٨٥٦

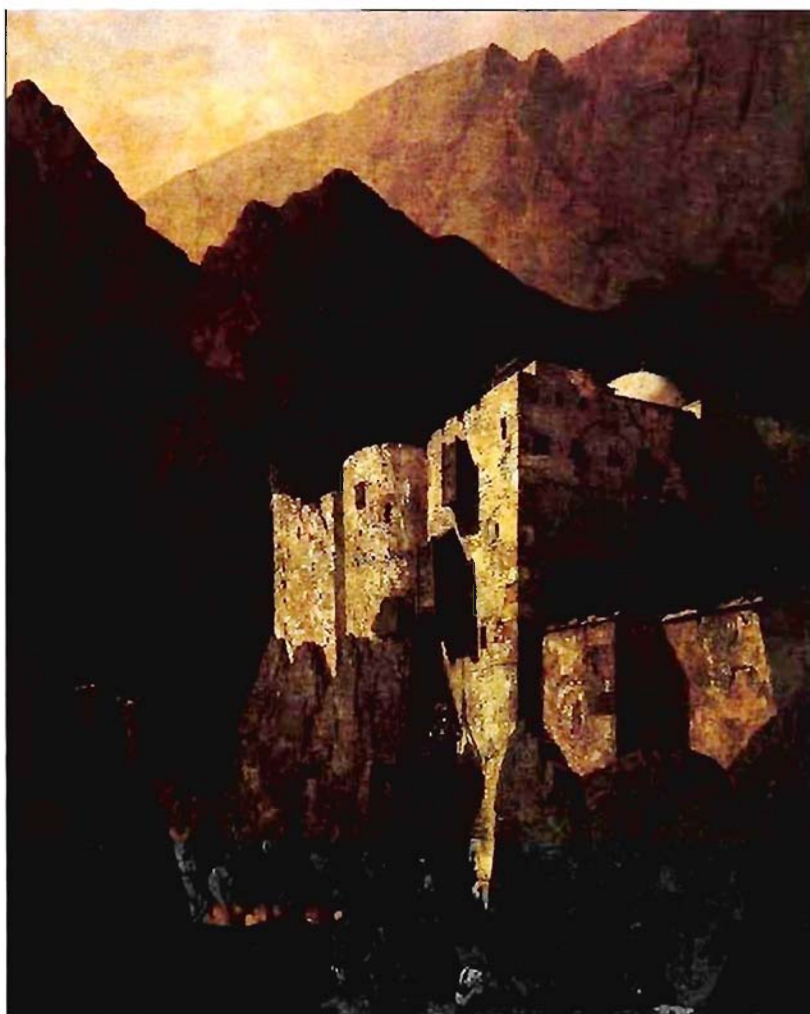
(٣٢) Eugène Fromentin ١٨٢٠ - ١٨٧٦

(٣٣) Narcisse Berchère ١٨١٩ - ١٨٩١

(٣٤) Leon Adolphe Auguste Belly ١٨٢٧ - ١٨٧٧

(٣٥) Jean Leon Jerome ١٨٢٤ - ١٩٠٤

(٣٦) Le Comte Du Nouy ١٨٠١ - ١٩٢٣



لوحة (١٥١) دوزا : دير سانت كاترين بسيناء ١٨٤٥ . لوحة زيتية ١٣٠× ١٠٤ سم . متحف اللوفر.

وتخيله ، تأسرنا مناظره الخلوية الناضرة وقد خيّم عليها السكون وانسابت خلالها مياه النيل الخالد يرسمها تارة مع الضحى وتارة أخرى مع الغسق ، ومرة في الشتاء ومرة في الصيف ، كما يشدّنا ما سجّله من أطلال تستثير فينا الحنين إلى الماضي ، ومن معابد ترتفع أعمدتها صوب سماء الليل ، ومن قرى ترفّ بالحياة ، ومن طرق مغمورة بالضياء والظلال ، وإن كنا نرى له أيضا بين آونة وأخرى قافلة متواضعة تتعثّر خطاها وسط كثبان الرمل ، ولم تكن الوجوه البشرية عامة غير عنصر ثانوي إلى جانب ماكان يرسمه من مشاهد خــلوية جذابة **(لوحــات ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥)** .

وما لبثت مصر أن استقبلت فناني الجيل الثاني من المصورين المستشرقين من أمثال تيودور شاسيريو (١٨١٩ - ١٨٥٦) تلميذ الفنان آنجر وأحد نجوم الاستشراق والذي لم يعد الضوء معه مسلّطا على الأشياء المرسومة بل غدا ضوءا ذاتيا منبعثا من الأجسام غير خاضع لمصدر ضوئي **(لوحات ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣)** ، وليون أدولف أوجست بيلي (١٨٢٧ - ١٨٧٧) تلميذ ماريلا والذي زار مصر عام ١٨٥٠ **(لوحات ١٥٦ إلى ١٥٩)** . وقد لاقت لوحته « الحجيج في طريقهم إلى مكة » أروع نجاح في صالون باريس عام ١٨٦١ حتى وصفها أحد النقاد بقوله : إن كل زائر خرج من المعرض وهو يحسّ كأنه أحد أفراد قافلة الحجيج ، وألكسندر بيدا[٣٧] (١٨٢٣ - ١٨٩٥) تلميذ ديلاكروا ، وشارل تيودور فرير[٣٨] (١٨١٤ - ١٨٨٨) الذي زار مصر عدة مرات وكان من أفضل المصوّرين المستشرقين ، وقد ظل « صالون باريس » يعرض لوحاته الرفيعة المستوى عن مشاهد النيل والصحراء وتصاويره الصغيرة التي اشتهر بها منذ عام ١٨٣٤ إلى ١٨٨٢ مسجّلا الخلاء والضوء والحرارة واللون سواء في مشهد لقافلة تحطّ رحالها أو في مشهد خلوي على شاطىء النيل أو سوق شرقي محاولا لفت نظر المُشاهد الأوربي إلى ما يتميّز به السوق الشرقي من سحر وغرابة لا يألفه الأوروبيون في أسواقهم **(لوحات ١٦٠ إلى ١٦٤)** ، وكان قد اتخذ لنفسه مرسما بالقاهرة ونال رتبة البكوية من الحكومة المصرية عام ١٨٨٧ . ولا يفوتنا ذكر المصور الفنان البارع شارل إميل ده تورنمين[٣٩] (١٨١٢ - ١٨٧٢) الشديد الدقة في تصوير المشاهد الخلوية النضرة الخلابة وكأنها فردوس مُترع بالضياء والسلام يكشف لمشاهدي لوحاته عن الشرق المليء بالأحلام المتطهّر من الأدران **(لوحة ١٦٥)** . وهناك أيضا لوي إمابل كرابليه[٤٠] (١٨٢٢ - ١٨٦٧) تلميذ المصوّر كورو الذي قصد مصر عام ١٨٥٢ ومكث بها حتى عام ١٨٥٤ وسجّل معالم القاهرة في لوحات أخّاذة **(لوحة ١٦٦)** وكان متخصّصا بالمثل في رسم المناظر المسرحية ، وهو الذي عهد إليه الخديو اسماعيل بتزيين يخت المحروسة بتصاويره . وخلّف جورج جول ڤكتور كلاران[٤١] (١٨٤٣ - ١٩١٩) وفرة غزيرة من اللوحات الشرقية التي تغلب عليها المسحة المسرحية **(لوحة ٦٠)** ، كذلك حفلت تصاوير لوي كلود موشو[٤٢] (١٨٣٠ - ١٨٨٧) بمشاهد الحياة اليومية والمناظر الخلوية والمباني الإسلامية ، إلى غير هؤلاء من المصوّرين أمثال ده هاجمان[٤٣] **(لوحة ١٦٧)** وفيليب پوتو[٤٤] **(لوحة ١٦٨)** وماشيرو .

وسطع نجم أوچين فرومانتان بوصفه فنانا استشراقيا ملحوظا عميق الثقافة واسع الاطلاع يعشق العزلة بطبيعته لم يملّ البقاء في الصحراء شهورا . وكان في الوقت نفسه محدّثا لبقا جمّ التواضع لم يدر بخلده قط أن لوحاته تنطوي على هذا القدر من العبقرية التي تشدّ إليه الأنظار . وكان صاحب موهبتين فنّيتين ، أو هو مصوّر يُجيد لغتين يملك فيهما معاً ناصية البساطة والرقّة ، لغة الكتابة ولغة التصوير . غير أن اللوحات التي أبدعها كانت تربو على إنتاجه الأدبي الذي انحصر في أربعة مؤلفات ، على حين قدّمت المعارض على امتداد ثلاثين عاما عددا كبيرا من لوحاته . وكان كثير التردّد

(٣٧) Alexandre Bida
١٨٢٣ - ١٨٩٦

(٣٨) Charles Théodore Frère
١٨١٤ - ١٨٨٨

(٣٩) Charles Emile De Tournemine
١٨١٢ - ١٨٧٢

(٤٠) Louis Aimable Crapelet
١٨٢٢ - ١٨٦٧

(٤١) George Jules Victor Clarin
١٨٤٣ - ١٩١٩

(٤٢) Mouchaud

(٤٣) De Hagmann

(٤٤) Philippe Potaux



لوحة (١٥٢) ماريلا: شاطئ النيل مع حمرة الغسق . لوحة زيتية ٩٥×١٣٠سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .



لوحة (١٥٤) ماريلا: تكوم القاهرة . لوحة زيتية ٥ر٨٠×٥٥ سم . متحف محمد محمود خليل وحرمه بالقاهرة .



لوحة (١٥٥) ماريلا: الجيزة . لوحة زيتية ٤٠×٤٠ سم. النادي الدبلوماسي بالقاهرة.



لوحة (١٥٦) بيلي: في كنف الأهرام - النادي الدبلوماسي بالقاهرة.

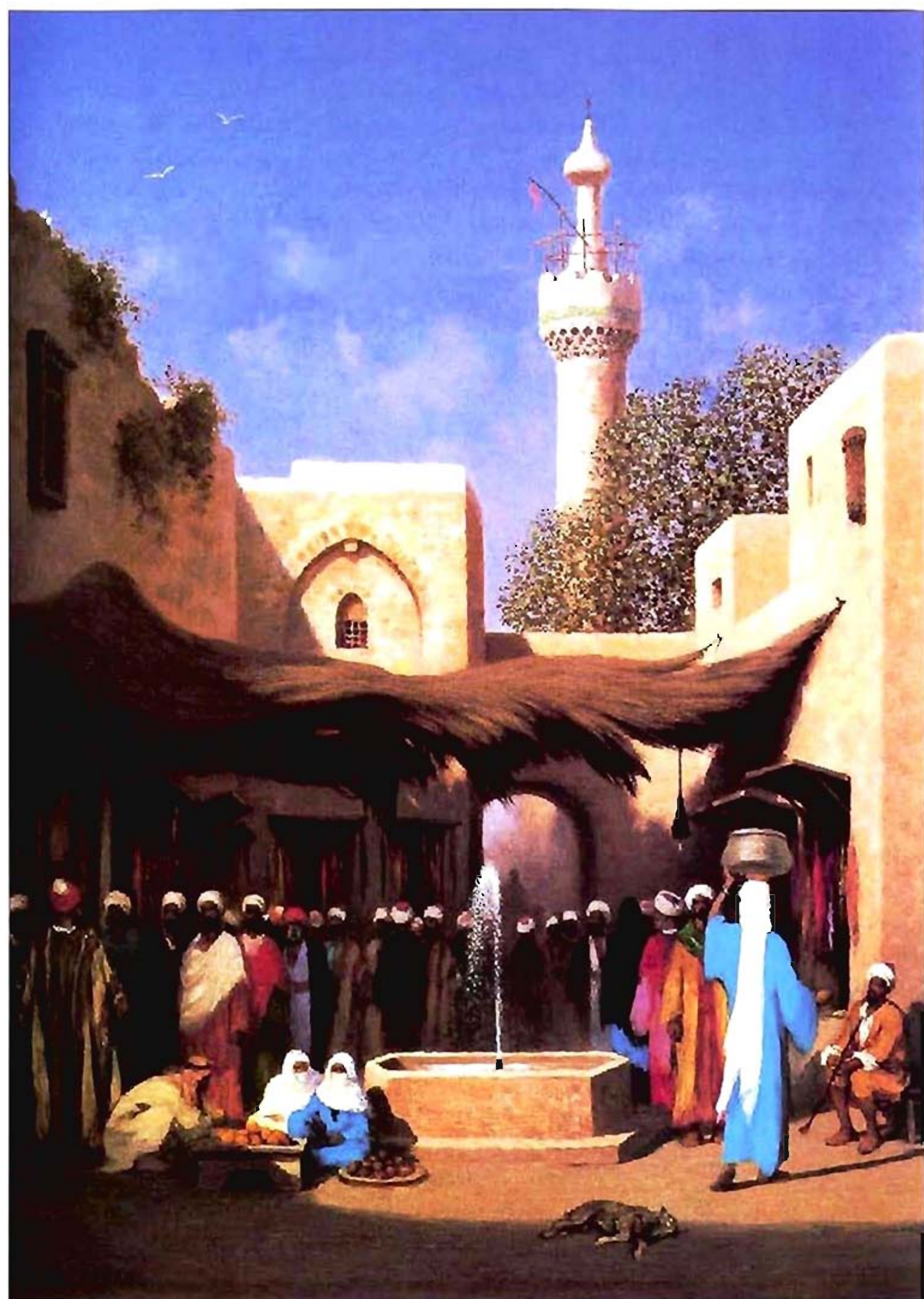


لوحة (١٥٧) بيلي: شاطيء البحر ١٨٥٩. لوحة زيتية ١٠٠×١٢٥سم. بالنادي الدبلوماسي بالقاهرة.



لوحة (١٥٣) ماريلا: أطلال جامع الحاكم بأمر الله. متحف اللوفر.

لوحة (١٦٠) تيودور فرير: الخروج من الجامع . ويبدو المصلون وقد خرجوا صفوفا من المسجد الذي تتجلى عقوده ونوافذه ومئذنته في خلفية الصورة بينما تتصدّر نافورة . وتجري مشاهد البيع والشراء في أمامية الصورة . معرض المتحف بلندن.





لوحة (١٥٨) بيلي: موكب الحجيج في طريقهم إلى مكة ١٨٦١. لوحة زيتية ١٦١×٢٤١ سم. متحف اللوفر.

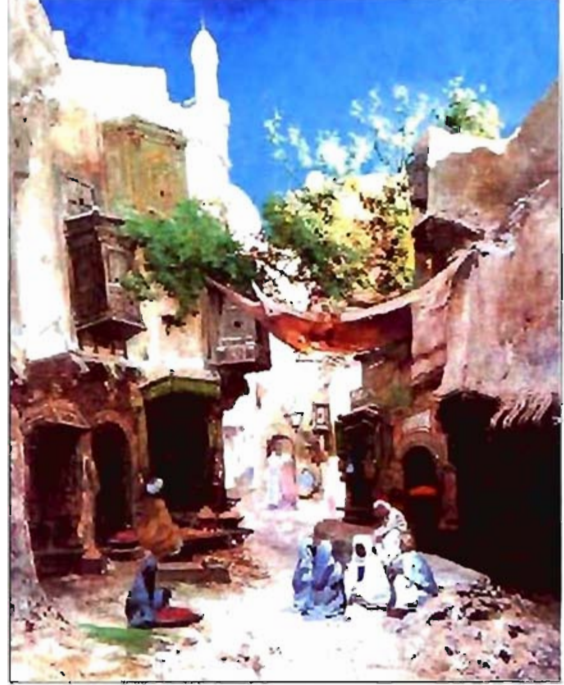


لوحة ١٥٩: بيلي: الواحة.
النادي الدبلوماسي بالقاهرة.

على الجزائر مصطحبا معه أصدقاء من المصوّرين أمثال لوسيس برشير وألكسندر بيدا. واندفع فرومانتان إلى جوف الصحراء وعاش في كنف قبيلة بدوية، وخرج من تلك التجربة بكتابين أحدهما عن «الصحراء»(٤٥) (١٨٥٧) والآخر عن إقليم «الساحل»(٤٦) ١٨٥٩.

وهو هنا وهناك مأخوذ بالشرق المحتشد بالمشاهد الخلوية التي لم يعهدها في الغرب والتي: «تبدو في أكثرها متربة ضاربة إلى اللون الأصفر. وإن كان ثمة ما يخرج على هذه الكثرة فلونه صارخ؛ والأشكال فيها أكثر انفساحا منها شموخا، وليس ثمة ما يُثقل بوجوده فيعكّر نقاء المشهد المتصل الذي تبدو فيه المسافات وكأنها عصيّة على القياس».

ويصف فرومانتان نفسه بأنه ليس رحّالة يصوّر كل ما تقع عليه عيناه، بل هو مصوّر يرتحل وراء ما يبتغي تصويره محاولا التمييز بين الجميل والغريب، وإذ كان قد أدار ظهره للرومانسية فقد فتر اهتمامه بكل ما هو مثير، فمضى يسجّل مآثر أهل الصحراء في الشمال الأفريقي من قِرى الضيف ومن حكمة فطرية ومن



لوحة (١٦٧) ددهاجمان: ركن بالقاهرة ١٨٧٥. النادي الدبلوماسي بالقاهرة.

اعتزاز بالوطن ومن بسالة ومروءة حتى عُرف باسم «الأستاذ الأفريقي». كتب إلى صديقه وراعيه الفنان جوستاف مورو(٤٧): «إني أتحدّى أي شخص يدلّني على إنسان إغريقي أو روماني تنسدل عليه الأردية وتتناسق أعضاؤه بدرجة أشدّ تأثيرا من الإنسان البدوي. أي بدوي تلتقطه عشوائيا من السوق أو المقهى أو الطريق.».

ولا شك أن معرفة فرومانتان بالشمال الأفريقي قد هيّأته لتفهّم مصر تفهّما واعيا إبان تلك الحقبة التي استشرى فيها الاستشراق المعني بالزخارف السطحية والغرائب الزائفة التي لا تحمل النبض الحقيقي الدافق في جوهر مصر، فإذا فرومانتان يقدّم صورة صادقة متعددة الألوان عن مصر قلّ أن يضارعه فيها كاتب آخر يصوّر وادي النيل. ولم يكن في حوزته حين وصل إلى مصر فرشاة ولا لوحة ألوان، إذ اكتفى بكراسة كان ينتوي أن يرصد فيها انطباعاته التي تمخضت عن أبدع مذكرات دوّنها مصور استخدم القلم مكان الفرشاة؛ فقد كان في أعماقه شاعرا أكثر منه مصوّرا. وكانت هذه الرؤية تثيره وتطربه وتستنفر كل أحاسيسه وتثير كوامن تطلّعاته الفنية، كما كانت مهنته مصوّرا تحفزه دوما إلى الإجادة وتطوير تعبيره وإثراء مفرداته النابضة بالدقة والأصالة، فأفاض في التعبير عن لون مياه النيل بشتى الأوصاف. فهي تارة في لون الوحل وتارة عسلية اللون وتارة أخرى في رمادية القصدير المُذاب وأحيانا فضيّة مخضرّة أو زرقاء قاتمة، وكانت قدرته الخارقة على التلاعب بالدرجات اللونية هي التي أتاحت له وصف أدق الفروق اللونية التي تطرأ على تموّجات مياه النيل. على أنه يعترف بعدم التفاته في مصر إلى العنصر الإنساني مثلما فعل في الشمال الأفريقي على النقيض من جوستاف فلوبير الذي توقف قبل كل

(٤٥) Un été dans le Sahara

(٤٦) Une Année dans le Sahel

(٤٧) Gustave Moreau ١٨٢٦ - ١٨٩٨



لوحة (١٦١) تيودور فرير : ترعة الخليج. لوحة زيتية . متحف الحضارة بالقاهرة .

« وقد دخلتُ في الخليج الذي بين القاهرة ومصر ، ومعظم عمارته فيما يلي القاهرة ، فرأيت فيه من ذلك العجائب ، وربما وقع فيه قتل بسبب السُّكر فيُمنع فيه الشرب في بعض الأحيان ، وهو ضيق في الجهتين . وبه مناظر كثيرة العمارة بعالم الطرب والتهكم والمخالعة حتى أن المحتشمين والرؤساء لا يجيزون العبور به في مركب .

لاتركبنّ في خليج مصر ... إلا إذا أسدل الظلامُ

فقد علمتُ الذي عليه ... من عالم كلهم طَغامُ

ياسيدي لا تَسِر إليه ... إلا إذا هوّم النيامُ

والليل سِترٌ على التصابي ... عليه من فضله لثامُ

والسرج قد بُددت عليه ... منها دنانيرُ لا ترامُ

وهو قد امتد والمباني ... عليه في خدمةٍ قيامُ

لله كم دوحةٍ جنينا ... هناك أثمارها الآثام»

خطط المقريزي صفحة ٥٦ .

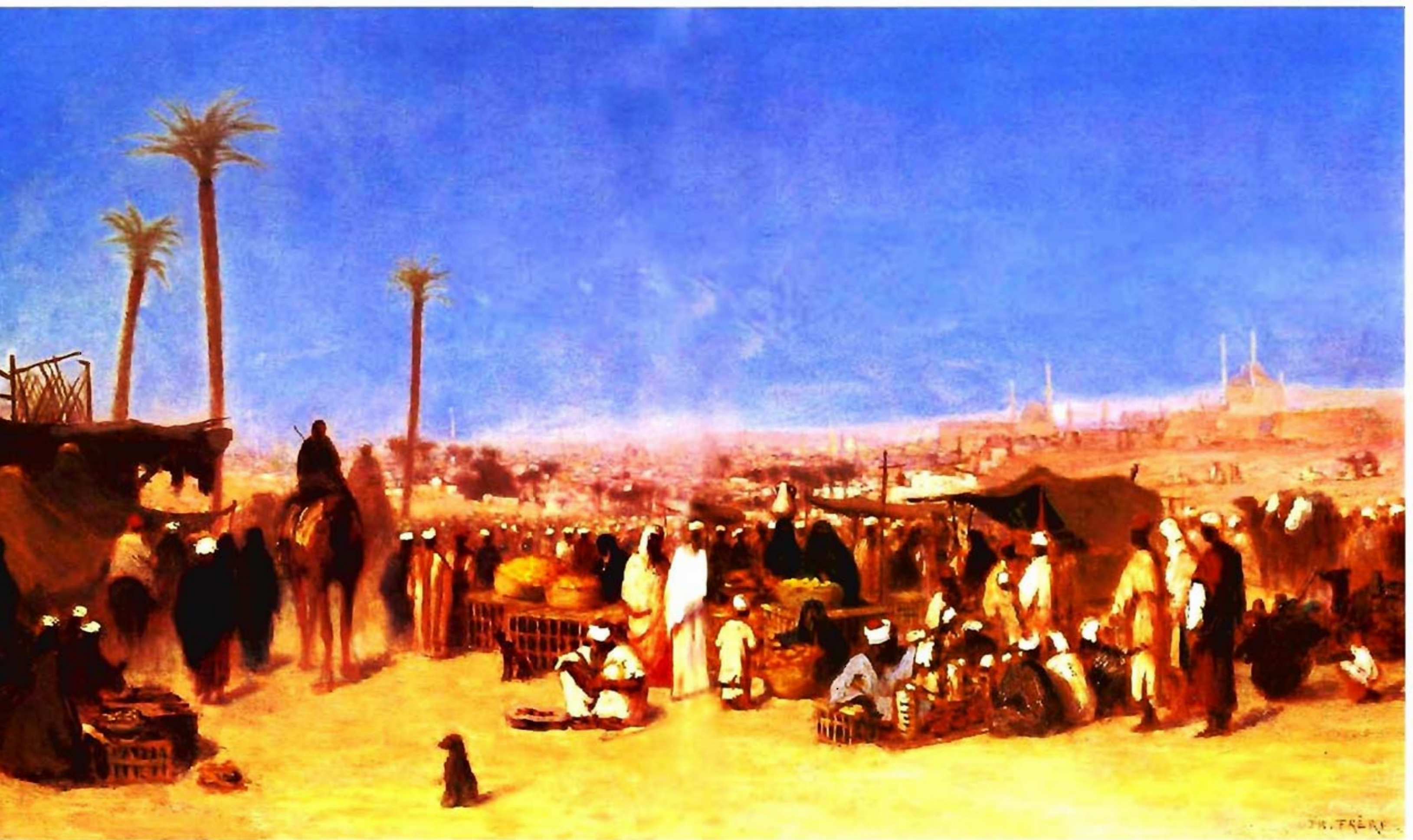
هذا ما أورده المقريزي في وصف الخليج على لسان شاعر مجهول وعقب على ذلك بقوله :

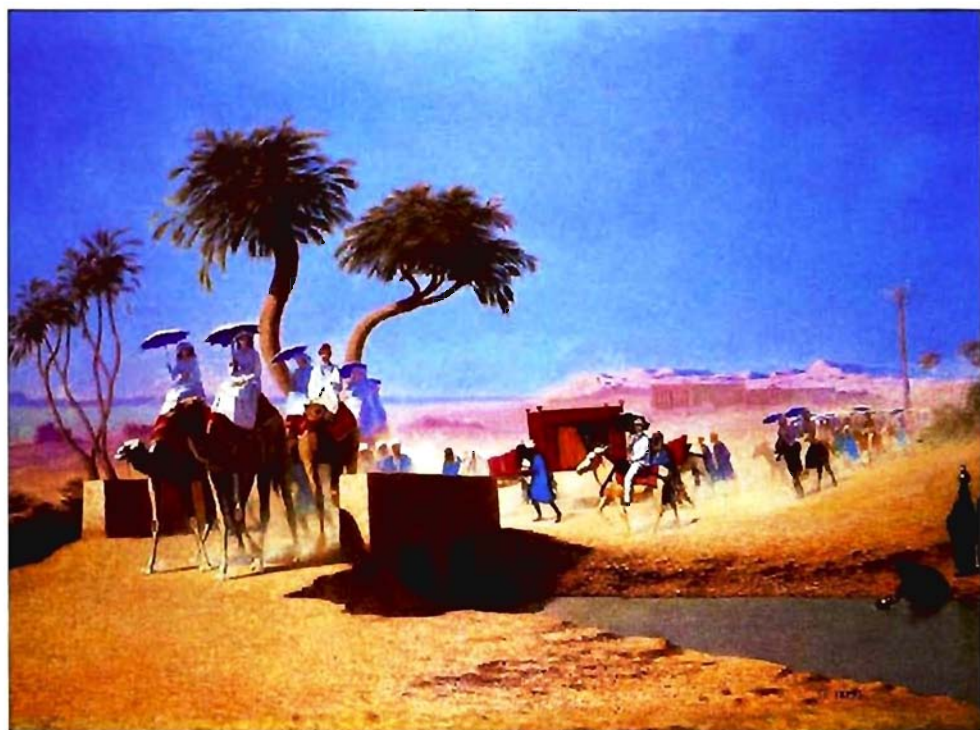
انتهى وفيه تحامل كثير .



لوحة (١٦٢) تيودور فرير: شاطئ النيل بالقاهرة. متحف داهش بنيويورك.

لوحة (١٦٣) ص ١٧٤-١٧٥
تيودور فرير: السوق على تخوم القاهرة.
متحف داهش بنيويورك.


TH. FRÈRE



لوحة (١٦٤) تيودور فرير : لفيف من السائحين في ساحة أهرام الجيزة . لوحة زيتية ٦٧×٥ر٩١سم . متحف اللوفر.



لوحة (١٦٥) تورنمين : ضفة النيل . لوحة زيتية ١٢٠ × ١٦٥ سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .



لوحة (١٦٦) كرايليه: سوق بالقاهرة . لوحة زيتية ٣٨ × ٤٧ سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .



لوحة (١٦٨) فيليب بوتو: مدرب الأفاعي . لوحة زيتية ١٨٠×١٢٥ سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .



لوحة (١٧١) برشير: النخل مع الغروب .
لوحة زيتية ٧٣×٦٣ سم. النادي الدبلوماسي بالقاهرة .



لوحة (١٦٩) فرومنتان: لصوص الخيل في الصحراء، مؤسسة كريستي بلندن.

شيء أمام الإنسان. ومع هذا فقد دفعه صدقه المعهود وتواضعه الجم إلى القسوة على نفسه، وإلى الاعتراف بأنه لم يع كل ما أصغى إليه في مصر على الرغم من أنه بذل كل ما بوسعه لكي يستمع إلى مايدور فيها من حديث وهمس وضجيج، ومع ذلك نحس أن كتاباته تنطوي على تقدير حقيقي لمصر ولأهلها.

وقد اتسمت تصاوير فرومانتان برهافة الحس وبالمعرفة الدقيقة لما يصوّره، لايفتقد الدقة حتى مع نظراته الخاطفة، وهو ما جعل تيوفيل جوتييه يصف أسلوبه عام ١٨٦١ بأنه حاز قصب السبق بين قافلة المستشرقين، وأن مناظره توحي بأنها مشاهد لمحها وهو ممتط صهوة جواد جامح فلم تسجل على اللوحة إلا الانطباع العابر لما وقعت عليه عيناه. ولعل أبهر منجزاته المصوّرة لوحة «الغروب على شاطئ النيل» ولوحة «لصوص الخيل في الصحراء» **(لوحة ١٦٩)** ولوحة «النوبيات على شاطئ النيل». ومن كل هذه اللوحات التي يشيع فيها الإبهام تبقى ظاهرتان تذكيان شهرته وتثريان الفن المعاصر هما كآبة الغسق الملازمة لكل فنان رومانسي وقسوة وهج الصحراء. ومن الغريب أن هذا الفنان المولع بمناظر الشرق والذي هيأه القدر للتخصص فيها كان يحس في وجهه قسمات الوجوه العربية.

وقد زار المصور ترسيس برشير (١٨١٩ - ١٨٩١) مصر أربع مرات وعاش بها عام ١٨٥٦ برفقة الفنانين جيروم وبيلي، ثم مرة أخرى في عام ٦١/ ١٨٦٢ إلى أن رافق الإمبراطورة أوجيني في زيارتها لمصر عام ١٨٦٩. وبرشير رسام من طراز رفيع ولع بتصوير المناظر الخلوية والمباني **(لوحة ١٧٠)**، وكان يعدّ المصوّر الرسمي لقناة السويس. وكانت للوحاته «سنبل طيبة وتمثالا ممنون» و«النيل مع الغروب» **(لوحة ١٧١)** و«زفة العروس» **(لوحة ١٧٢)** وسلسلة مساجد



لوحة (١٧٠)، برتشير: قافلة من البدو مع نوقهم يتوقفون عند مزار أحد الأولياء بالصحراء. لوحة زيتية ٣٥×٢٦,٥سم.
ويبدو في هذه اللوحة تأثير المدرسة الانطباعية. مجموعة خاصة. آلان لبزيتر. باريس



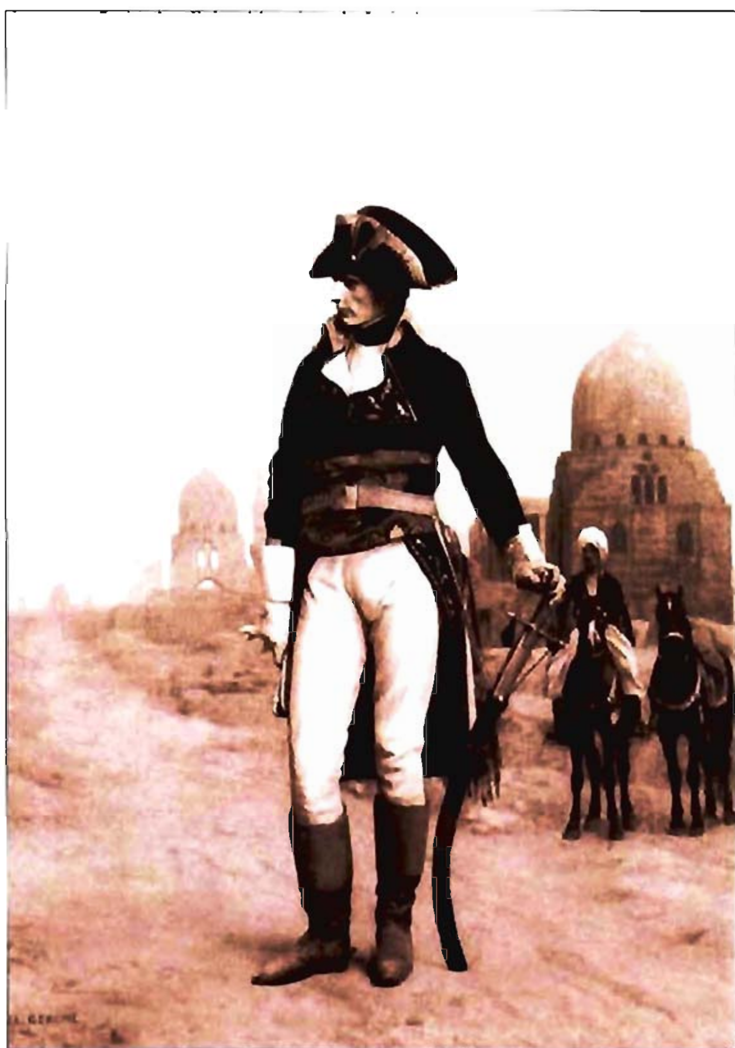
لوحة (١٧٢) برسبر: زفة العروس. لوحة زيتية ٦٢ × ٤٤,٥ سم. متحف محمد محمود خليل وحرمه.

«وتبدو العروس تحت ظلة حريرية حمراء تحف بها امرأتان مكحلاوي العيون، وهي محتجبة الوجه بخمار أحمر معتمرة بغطاء رأس مخروطي فتبدو كتمثال لُفّ بلفائف قد أثقلتها فلا تستطيع السير.»
فلوبير

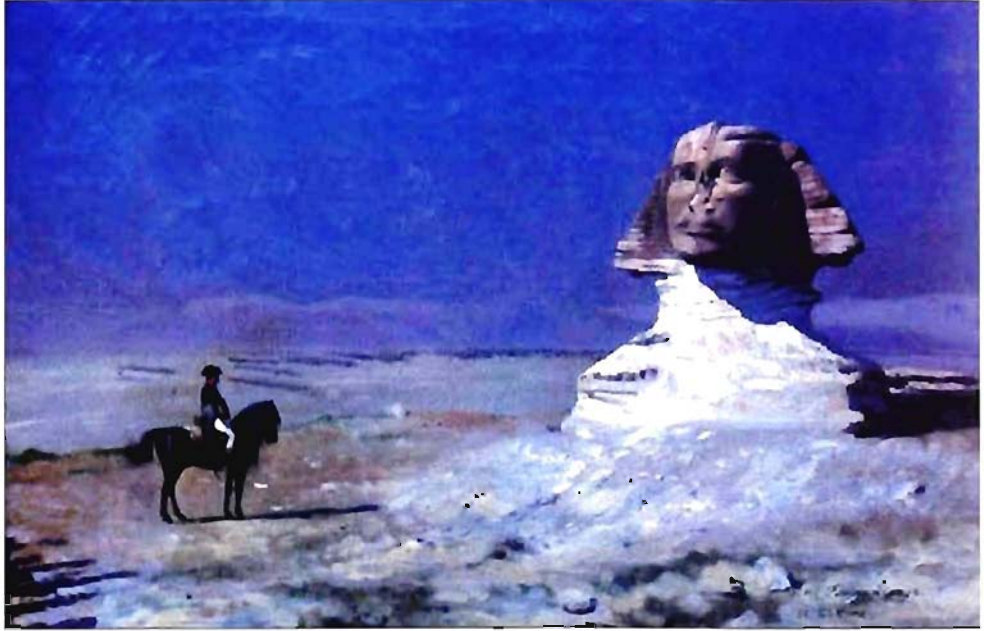
القاهرة التي أطلق عليها تجاوزاً اسم «مقابر وادي الخلفاء» أسوة بمقابر «وادي الملوك» صدق بعدما استلفت انظار نقاد الفن في باريس الذين تابعوا أعماله بإعجاب متزايد. ولا يعدل لوحاته الساحرة غير كتيبه الصغير «صحراء السويس» خمسة شهور في البرزخ[48] الذي ضمنه رسائله المنتظمة إلى صديقه الفنان أوجين فرومانتان.

وكان جان ليون جيروم (١٨٢٤ - ١٩٠٤) من أشهر الفنانين الاستشراقيين خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، زار مصر عام ١٨٥٤ وطاف بالعديد من بلدان الشرق الأدنى، إلا أن مصر ظلت هي معشوقته الأثيرة. وأمضى أكثر من شتاء في ذهبية على النيل بالقاهرة يدرس بعناية شديدة المباني الإسلامية ومحتوياتها، ويتفحص بعيون كاتب الحوليات وعالم الآثار عن مشاهد الحياة اليومية المصرية والأحداث التاريخية وجنود الباشبوزق والأرناؤوط والعوالم وتجار الرقيق وبائعي السلاح وحراس المساجد ومعالم الحياة الدينية الإسلامية حتى أذهل معاصريه باتساع الموضوعات التي تناولها. كان جيروم على غرار ديلاكروا مفتونا بالشمال الأفريقي والشرق الأدنى، مؤمنا بأنه قد وقع فيهما على الدراري الحية للحضارات الكلاسيكية وكان تلميذا للفنان السويسري الذائع الصيت جلير، واستهل نشاطه مصورا الأحداث التاريخ غير أن استجابته لإلهامات الشرق غلبت عليه وأخذت بتلابيبه فلم يكد يعود إلى فرنسا حتى أخذ يستعين بحصيلته الوافرة من المخططات الأولية التي أعدها ومن الصور الفوتوغرافية التي التقطها، ومن معدات مرسمه المجهز تجهيزا عصريا لإعادة تشكيل رؤاه في لوحات شدت الناس إليها ومازالت تشدها حتى الآن. وكانت دقته شبه

(٤٨) Le Desert de Suez Cinq mois dans L'Isthme



لوحة (١٧٤) جيروم: بونابرت في القاهرة. لوحة زيتية ٣٥.٥×٢٥ سم. متحف الفنون بجامعة برنستون.



لوحة (١٧٣) جيروم: نابليون يطل على أبوالهول . لوحة زيتية ٧٥ × ٢٠٠ سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .

الفوتوغرافية تعطي للصورة أحيانا أكثر من حقها حين لا يحتمل الموضوع تسجيل كافة التفاصيل بمثل هذا الحرص المتناهي . وحين عرض جيروم لوحته الشهيرة «بونابرت يطل على أبوالهول» **(لوحة ١٧٣)** وجاء رسم أبوالهول ناطقا لأول مرة بما وقع له من شدوخ بفعل الزمن ، هنأه تيوفيل جوتييه الأديب المشهور والناقد الفني الذائع الصيت على دقته التي تشبه الدقة الفوتوغرافية . وما يدرينا أكان هذا إطراء أم سخرية ! وعلى أية حال فقد توّج جوتييه زعيما لمدرسة حديثة أطلق عليها إسم «الاغريق الجُدُد» Neo-grecs تخصصت في تصوير الحياة اليومية الكلاسيكية . وقد تميّزت لوحات جيروم المصوّرة بصفة خاصة «بالتشطيب» النهائي المجوّد وبتفاصيلها العلمية والإتنية الدقيقة . ولمدة ثلاثين سنة احتلت لوحات جيروم مكان الصدارة في معارض «صالون باريس» سواء تصوير القصص والشخصيات التاريخية **(لوحة ١٧٤)** أو مقتطفاته الكلاسيكية من حياة الرومان التي بثّ فيها جميعا شاعريته الفياضة ، أو لوحاته الاستشراقية التي كانت بلا جدال أفضل إنجازاته . وتجدر بنا الإشارة إلى أن شهرته العالمية التي لازمته خلال القرن التاسع عشر قد عادت إليه في السنوات الأخيرة وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية .

وكانت الصحراء لجيروم وأضرابه وما جرى على رمالها من أحداث تاريخية نبعاً ثراً لرسومهم التي صوّروا فيها جيوش قمبيز والإسكندر وغيرهم وهي تعبر الصحراء . على أن هذه الصحراء المثيرة للخيال كانت إلى هذا معها الوحشة والمهالك فلا تُرى على رمالها غير هياكل للإبل وأعمدة متداعية متناثرة هنا وهناك وخياماً للبدو الدائبي الرحلة بين ثنايا تلك الصحراء . وكانت سحن أولئك البدو الضاربة إلى السُّمرة وعباءاتهم الفضفاضة مما أهاج غرام هؤلاء الفنانين بتصويرهم .



لوحة (١٧٥) جيروم: السجين بالقارب في طريقه إلى مصيره. لوحة زيتية ٤٢×٧٨سم. متحف الفنون الجميلة. نانت

وما أكثر ما كان چيروم يذهب إلى مدى أبعد من المشاهد البديعة التنسيق والمثيرة للخيال فيضفي على لوحاته شاعرية آسرة مثل لوحته الخالدة «السجين» **(لوحة ١٧٥)** التي ألهمت الشاعر الشيلي الأصل خوزيه ماري ده هيريديا أحد مؤسسي المدرسة الپارناسية إحدى سونيتاته التي يقول فيها: «يجلس كبير القوم القرفصاء مستغرقا في أحلامه تهدهده أبخرة الحشيش المخدرة وبين يديه عبدان يجذفان وقد أنهكهما التعب» **(لوحات ١٧٦ إلى ١٩٥)**.

وعاش چيروم في پاريس وقد أحاط نفسه بمجموعة كبيرة منتقاة من أجود الفنون والذخائر الشرقية، وغدا مقصد الفنانين من كافة أنحاء العالم يتتلمذون عليه في مرسمه. وكان لزواجه من إبنة جوپيل تاجر التحف والعاديات وأحد كبار الناشرين فضل لاينكر في ذيوع صيته من خلال المستنسخات المطبوعة حتى غدت لوحاته التي نعرض جانبا منها من أبهظ المصورات ثمنا، ولذا كثر مقلدوه، وكان أفضلهم هو لوكونت ده نوي (١٨٤٢ - ١٩٢٣) **(لوحات ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨)** وبنچامان كنستان **(لوحات ٥٨، ٥٩، ١٩٩)**.

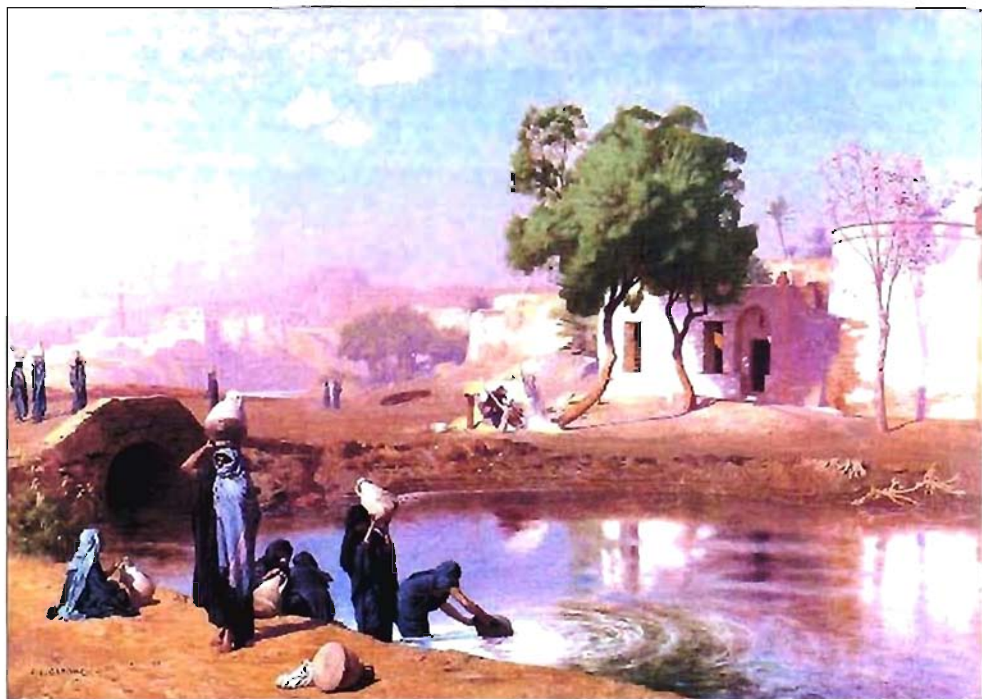


لوحة (١٧٦) . جيروم: امرأة عند مدخل دارها بالقاهرة.ويبدو في اسفل اللوحة ختم مرسم جيروم.



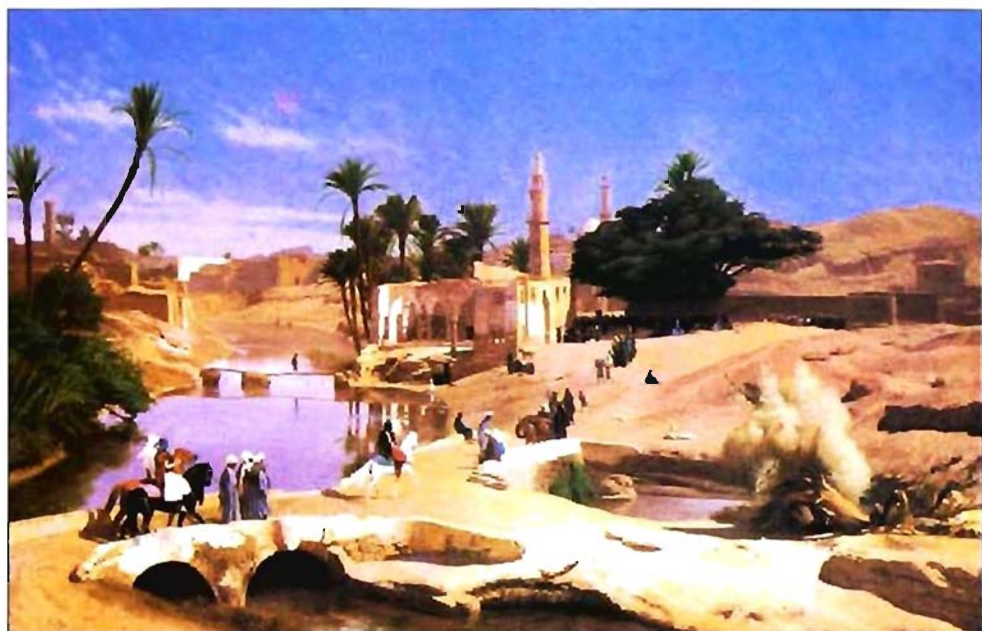
لوحة (١٧٧) جيروم: رقصة دراويش «المولاويّة» بتركيا. مجموعة خاصة. هيوستون

لوحة (١٧٩). جيروم: مسيرة العربان بالصحراء.
جاليري «المتحف» بلندن.

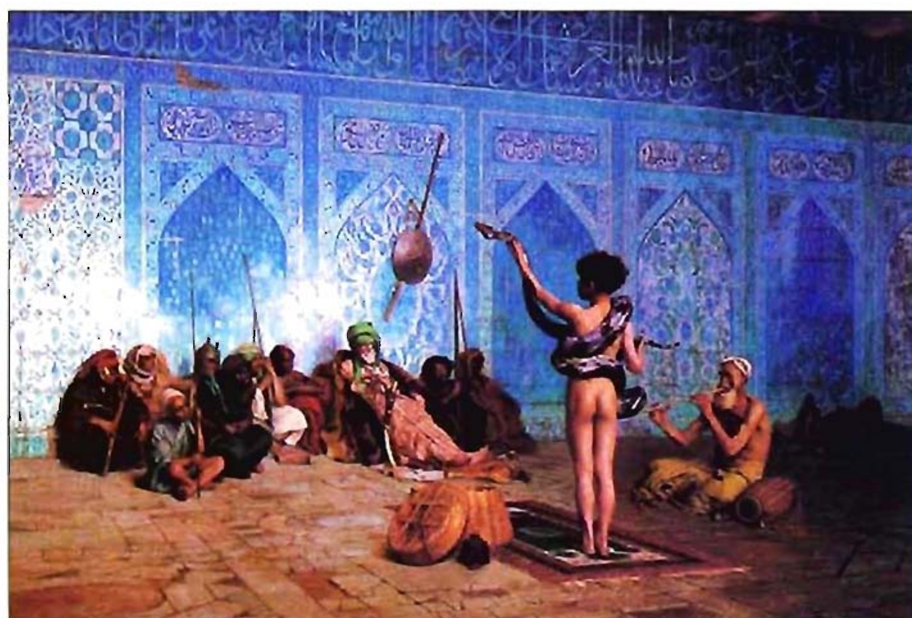


لوحة (١٧٨) جيروم: فلاحات يملأن جرارهن من بحر يوسف عند قرية سنورس بالفيوم. لوحة زيتية ٦١,٢٥ × ٤٣,١٢ سم. جاليرى «المتحف» بلندن.





لوحة (١٨٠) چيروم: مدينة الفيوم (١٨٦٨) لوحة زيتية ٣٨×٥٦سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (١٨١) چيروم: مدرب الأفاعي. لوحة زيتية غير مؤرخة ٨٣,٨ × ١٢٢,١ سم. مؤسسة فرانسين وسترلنج كلارك بمدينة وليامز تاون.

▪ أتراه سليل مروضي أفاعي مصر القديمة؟ وهل تلقوا بالوراثة سرّ السحرة الذين حاجّوا موسى أمام عرش فرعون؟».

مكسيم دوكان



لوحة (١٨٢) جيروم . الجهادية . مجموعة من الشبان المصريين يقتادهم جنود الأرناؤوط والباشبوزق مكبّلي الأيدي بقيود خشبية لتجنيدهم بالجيش او لتسخيرهم في حفر قناة السويس . لوحة زيتية ٣٧,٠٤ ×١٠٠,٦٢ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (١٨٢) جيروم: جندى أرناؤوطي بالقاهرة. لوحة زيتية ٦٧ × ٩١,٥ سم. معرض إيسترن إنكاونتر.



لوحة (١٨٤) جيروم ، المصلون عقب الصلاة ، لوحة زيتية ٧٦.٢ × ٥٣.٣ سم ، معرض إيسترن إنكاونتر .



لوحة (١٨٥) جيروم: الصلاة في بيت قائد أرناؤوطي . ويبدو المصلون خلف الإمام من جنسيات وأعراق مختلفة ، بينما ظهرت البنادق والغدارات معلقة على الحائط وراءهم . لوحة زيتية ٩١,٢٥ × ٦٤,٣٧ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢٨٠) جيروم: تاجر السجاد بالقاهرة، لوحة زيتية، ٨٣.٥×٦٤.٧ سم، معهد منيابوليس للفنون.

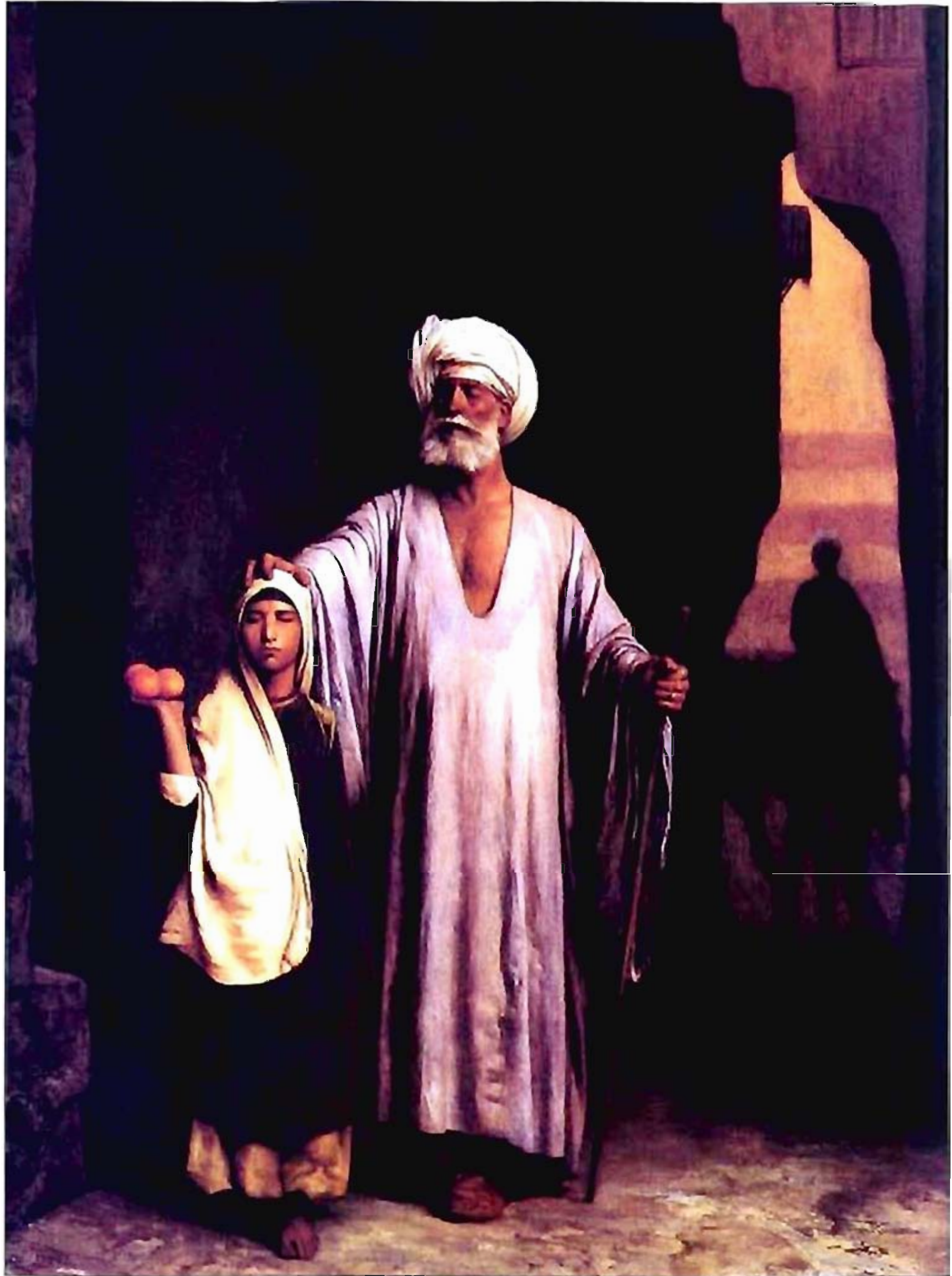


لوحة (١٨٧) جيروم : شارع بالقاهرة .

وقد رسم الفنان مشهده أمام خلفية لمدخلي حانوتين متداعيين . ويضم المشهد نساء محجبات ورجال معممين وجنود الباشبوزق وكلاب نائمة وأطفال عراة وأمهات يحملن جرار الماء وسلال البرتقال . وثمة فارسان يمتطيان جوادين يتناولان قلة فخارية ليطفئا ظمأهما . وإلى جوار المنزل الملاصق نرى « مكارياً [سائساً] وحماره في الانتظار ، بينما تطل امرأة من النافذة على سيدة تطرق باب دارها . لوحة زيتية ٩١.٨ × ٥٨.٧٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن .

- لم أر قط مثلما رأيت بالقاهرة من التنوع في أساليب العمارة وفي ضروب الحياة . ومن الاختلاف في مواقع الجمال المثيرة للخيال ، ومن تعدد الألوان الناصعة ، ومن اضطراد الأضواء والظلال . فثمة صورة متجددة تطالعك وتلفت العين في كل شارع وعند كل حانوت بالسوق - .

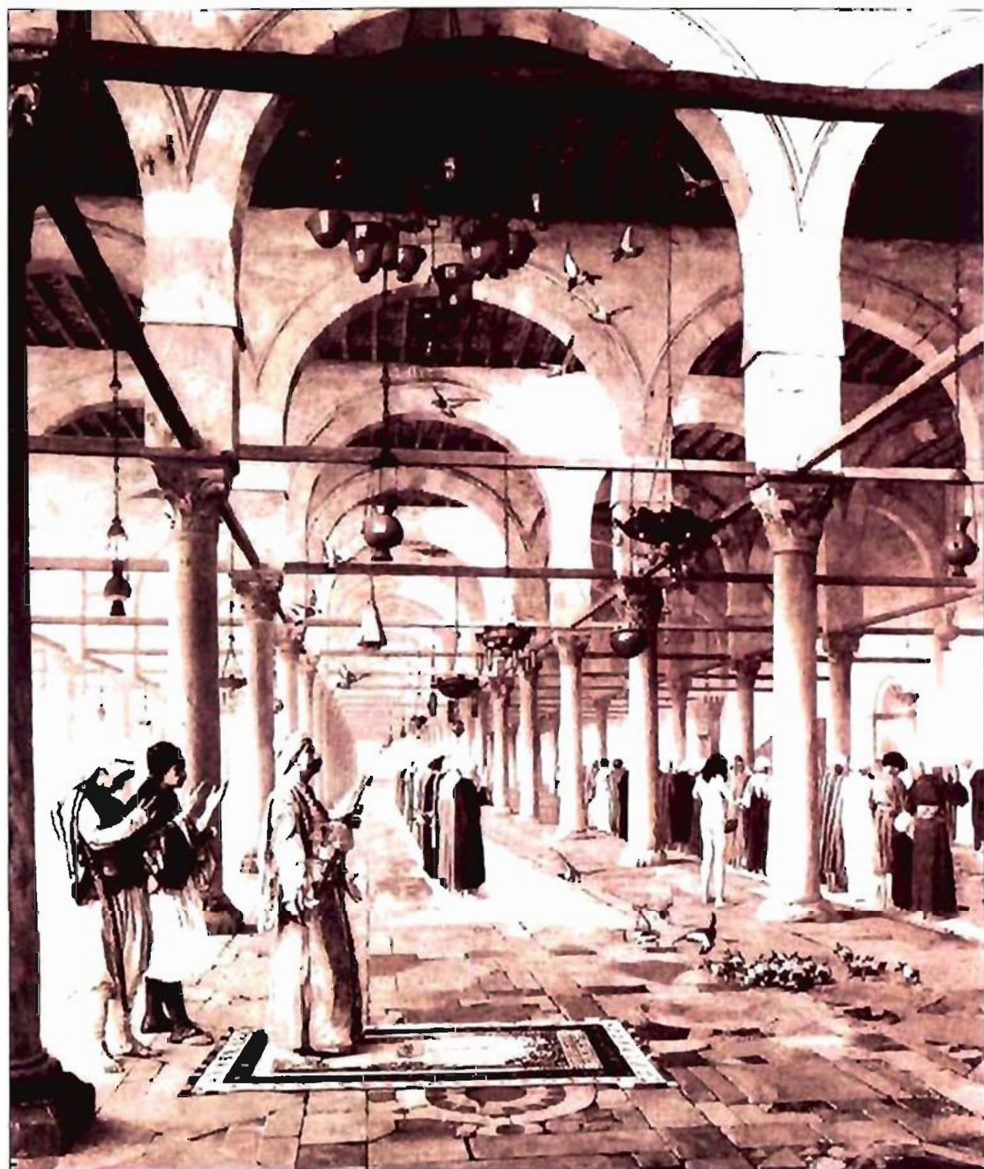
وليام ثاكري .



لوحة (١٨٨) جيروم : كفيف مُسنّ يرتزق من بيع البرتقال تقوده صبيّة . لوحة زيتية ٣٠ × ٤٠ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (١٨٩) جيروم: شيخ مسنّ يمتطي حماره بمساعدة خدمه، يتقدّمه المكاري ومن خلفه حارسان.
لوحة زيتية ٣،٣٤×٢٤ سم. جالري «المتحف» بلندن.



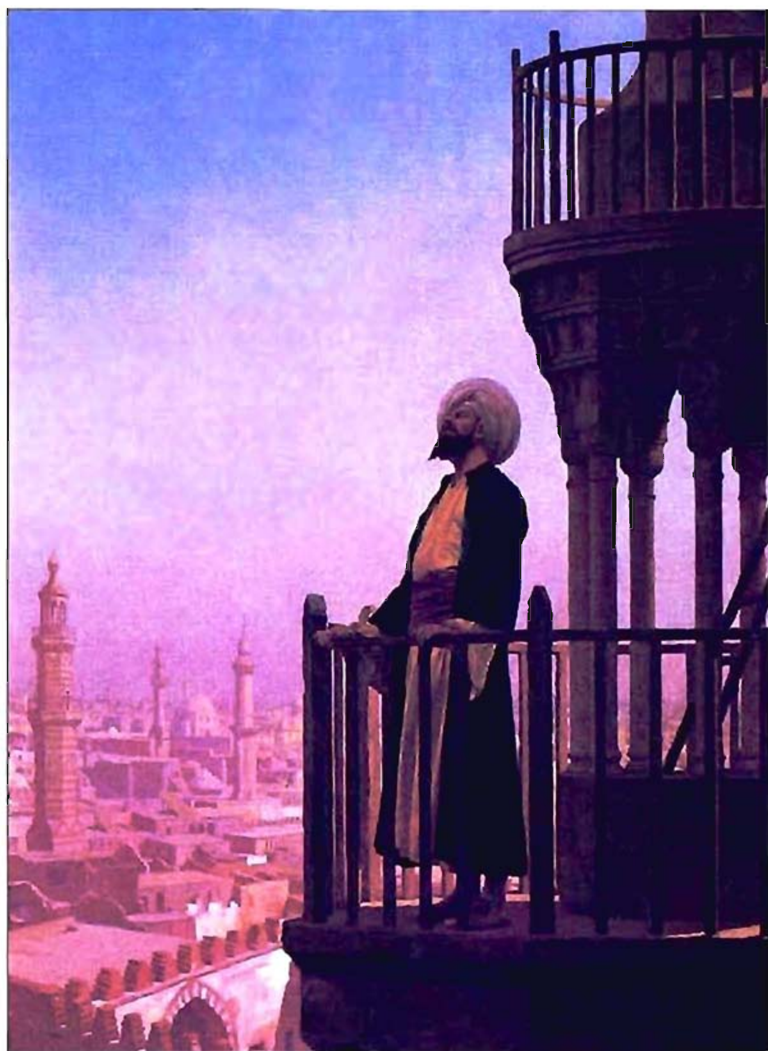
لوحة (١٩٠) جيروم: الصلاة في جامع عمرو. لوحة زيتية ٨٨.٩ × ٧٤.٩ سم. متحف المتروبوليتان.



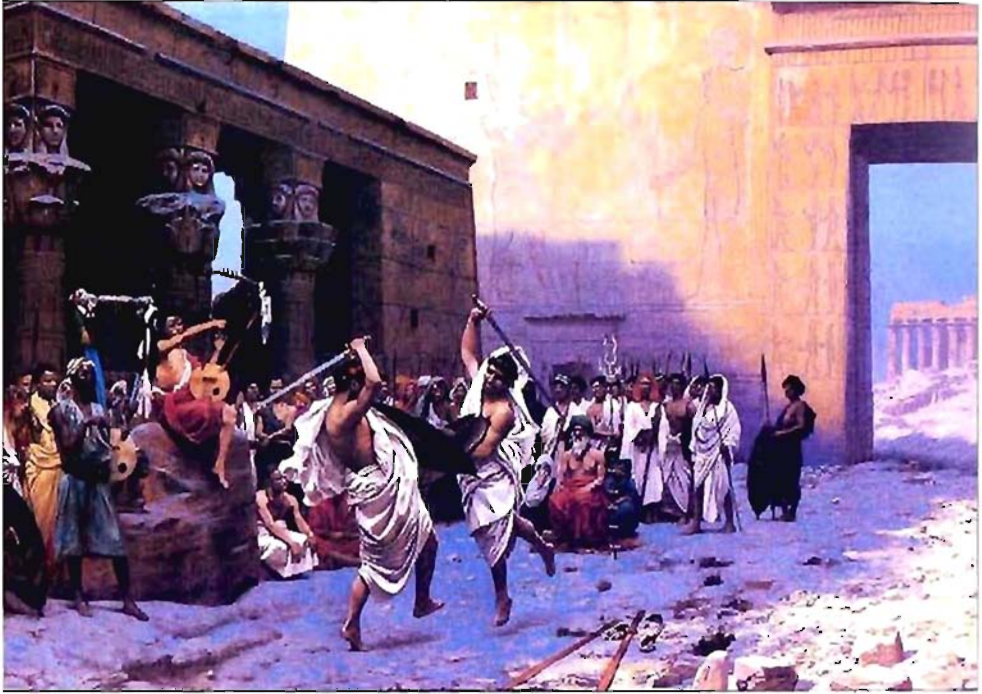
لوحة (١٩٢) جيروم: الحارس التركي ، لوحة زيتية ٤٣.١×٢٨.١ سم ، مؤسسة نيومان بلندن .



لوحة (١٩٣) جيروم: حارس الحريم. لوحة زيتية ٢٤ ٠ ١٥ سم. مجموعة والاس بلندن.



لوحة (١٩١) جيروم: المؤذن. لوحة زيتية ٣٩.٣ × ٢٩.٢ سم. مؤسسة كريستي بلندن.



لوحة (١٩٤) جيروم: رقصة السيف. مشهد متخيل للحياة في مصر الفرعونية. ويبدو فيها محاربان يرقصان شاهرين سيفيهما وترسيهما أمام حلقة من المحاربين في أزياء متخيلة. بينما جلس القائد ذو اللحية البيضاء عاري الصدر على مقعد خشبي. ومضى الموسيقيون يشجعون المتبارين بالعزف على القيثارة. وبطبيعة الحال لم يصل إلى علمنا أن المصريين القدماء قد أثر عنهم الرقص بالسيف.

ولعل الفنان قد استلهم رقصة التحطيب بالنبوت كي يبتكر هذا المشهد الطريف الذي جعله يجري أمام معبد الإلهة حتحور بدندرة بأعمدته ذات التيجان الحتحورية. لوحة زيتية ٦٤.٣٧×٩١.٢٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (١٩٥) جيروم: رقصة العالمة. لوحة زيتية ٥٠,٢ × ٨١,٣ سم. معهد دايتون للفنون.



لوحة (١٩٦) لوكونت ده نوي: حراس جناح الحريم بسراي الجزيرة (الزمالك) ١٨٧٠. لوحة زيتية ٧٤×١٢٠ سم. مجموعة بيير برجيه.



لوحة (١٩٧) لوكونت دو نويْ: أعرابي مدجّج بالسلاح. متحف الفنون الجميلة بعمان، الأردن.



لوحة (١٩٨) لو كونت دد نوي: رمسيس بين جواريه ١٨٨٥. لوحة زيتية ١١٤.٣×١٤٦سم. معرض إيسترن إنكاونترز.



لوحة (١٩٩) بنجامان كونستان: المحظية ـ ١٨٩٤. مجموعة خاصة

الفصل الرابع

المصـَورون الأوربيّـون



لوحة (٢٠١) جلبير: فلاحون مصريون ثلاثة. الوان مائية ٢٤,٤×٣٢,٩سم. متحف الفنون الجميلة بلوزان.

جاء المصوّر السويسري مارك جبرييل شارل جليير[٤٩] (١٨٠٦ - ١٨٧٤) إلى مصر سنة ١٨٣٦ (لوحة ٢٠٠، ٢٠١) وأمضى عاما كاملا في صعيدها فتراءى له وكأنه جنة عدن حتى صوّر النوبيات وهن لايرتدين غير ما كانت ترتديه حواء، بل لقد رسم لوحة عجيبة باهرة السحر والجذب سمّاها «خفَر المصريات» لفتاة عارية خارجة لتوّها من الترعة حيث كانت تستحم وإذا هي تُفاجأ بظهور فارس فوق صهوة جواده أمامها فسَترت وجهها بيدها حياء بينما ظلّ جسدها عاريا. وقد تفضل متحف الفنون الجميلة بلوزان مشكورا بإهدائي شريحة مصوّرة لهذه اللوحة لأضمّنها كتابي هذا (لوحه ٢٠٢). وقد رسم جليير عدّة لوحات بالألوان المائية لمعبد دندرة وأعدّ دراسات بديعة لفلاحي منطقة الأقصر، كما تُعدّ مذكراته سجلا هاما للمصاعب التي صادفها أثناء رحلته، والتي ذكر في مطلعها كيف تعذّر عليه العثور على مكان يلجأ إليه فرارا من المصوّرين الأوروبيين الآخرين الذين كانت صورهم تنزع إلى تشويه قاهرته الأثيرة. ومن بين المصوّرين السويسريين المستشرقين أيضا كان داڤيد سالومون كورودي[٥٠] (١٨٤٤ - ١٩٠٥) الذي ذاعت شهرته في إنجلترا وألمانيا (لوحة ٢٠٣، ٢٠٤).

وبرز في مجال التصوير الاستشراقي في نهاية تألق عهد «صالون باريس» المصوّران النمساويان لودڤيج دويتش[٥١] (١٨٥٥ - ١٩٣٠) وصديقه الأثير رودلف إرنست[٥٢] (١٨٥٤ - ١٩٣٢)، وكانت تصاويرهما على جانب كبير من الروعة والإبهار، وكانا فيما صوّرا متماثلَيْن إلى حد بعيد، حتى بات من العسير التمييز بين لوحة وأخرى لهما. وقد تمتّعا بشهرة واسعة بعرض أعمالهما الاستشراقية عن القاهرة، وكانت مشاهد الحياة الحضريّة هي المضمون الاستشراقي الغالب في لوحات هذين المصوّرَيْن اللذيْن كلّفا نفسيهما عناءً ما بعده عناء لتضمينها أدقّ التفاصيل، حتى بلغت تصاويرهما من الدقة ما تبلغه الصور الفوتوغرافية، إلا أن أحدا منهما لم يحاول محاكاة الآخر. وقد درس دويتش فن التصوير بڤيينا على يدي أنسليم فويرباخ أشهر مصوّري النمسا. وحين استقر به المقام في باريس تأثر وغيره من شباب الفنانين بالمصوّر الفرنسي جان لوي چيروم. وكان دويتش شخصا شديد الانطواء والتواضع، يؤثر البُعد عن الأضواء، شُغف بالشرق الإسلامي أيما شغف، فانبرى يسجّل تفاصيل الحياة اليومية بدقة شديدة وعناية بالغة وبراعة فائقة. وقد عُرف عنه أنه كان يقتني برسمه نماذج لاحصر لها من الخزف الإسلامي وبلاطات قاشان وإزنيك والقفاطين والأوشحة والثياب والنعال والأسلحة الشرقية. ويقال أيضا إنه شأنه شأن غيره من كبار المصورين الاستشراقيين كان لايجد غضاضة في الاستعانة أحيانا بالصور الفوتوغرافية إمعانا في التزام الدقة والإيضاح عند نقل التفاصيل (لوحات من ٢٠٥ إلى ٢١٩). أما إرنست فعلى الرغم من ولعه الشديد بالفن الإسلامي إلا أنه آثر اتباع الأسلوب «التوفيقي»[٥٣] في تصوير ما يشدّه من الروائع، دون أن يلتزم الدقة بصرامة، فحسبه التعبير عما يجيش بصدره من إحساس بالجمال، فهو ينتقي عناصر لوحته من هنا ومن هناك دون



لوحة (٢٠٠) جليير: فتاة قاهرية. ألوان مائية ٣٠,١×٢٣,٥ سم. متحف الفنون الجميلة بلوزان.

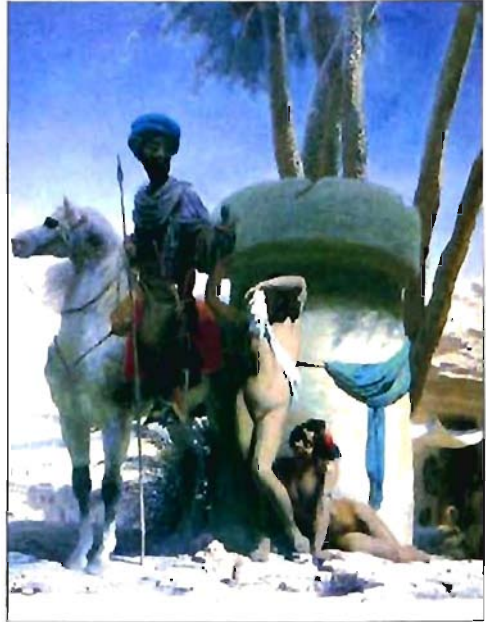
(٤٩) Marc Gabriel Charles Gleyre ١٨٠٦ - ١٨٧٤

(٥٠) Hermann David Salomon Corrodi ١٨٤٤ - ١٩٠٥

(٥١) Ludwig Deutsch ١٨٥٥ - ١٩٣٠

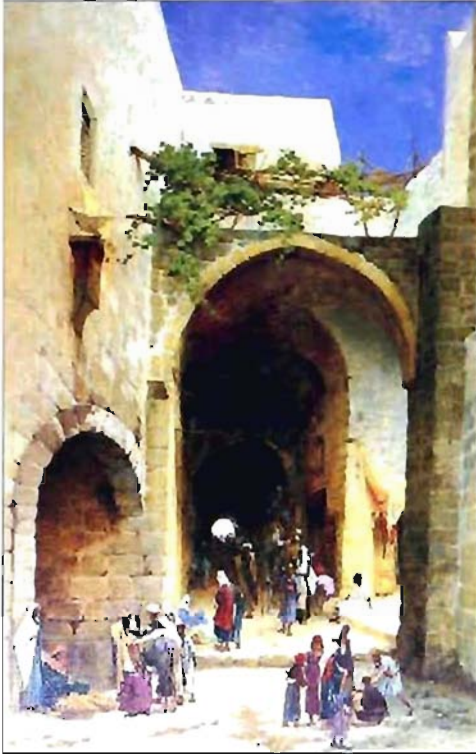
(٥٢) Rudolph Ernst وُلد عام ١٨٥٤

(٥٣) Eclecticism التوفيقية أو الانتقائية أو الاصطفائية أو الانتخابية نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية والفنية، وكذا أعمال كبار الأساتذة وضمّها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا في إطار موحّد والخروج منها بمذهب جديد [م.م.م.ث]

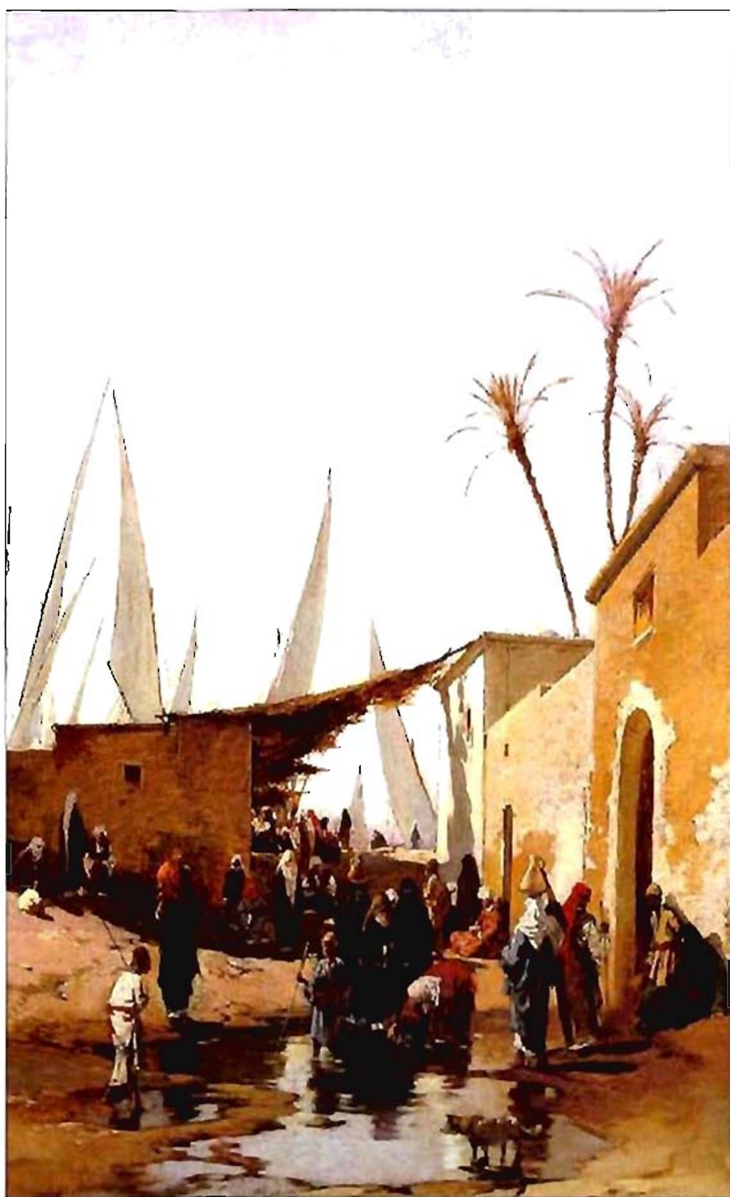


لوحة (٢٠٢) جليبر : خفر المصريات ١٣٣٨ لوحة زيتية ٧٧ × ٦٣سم .
متحف الفنون الجميلة بلوزان .

ستَرت بالكفّ حياءً وجهها ... وبدى الجسم منها عارياً
مثلما أخفى نعامٌ رأسه ... حذر الصائد أثرى ناجياً؟



لوحة (٢٠٤) كوزودي : البيع والشراء في أحد أركان القاهرة .
المجمع الثقافي بأبي ظبي .



لوحة (٢٠٣) كورُودي. قرية مصرية فى جوار النيل. المجمع الثقافي بأبي ظبي.

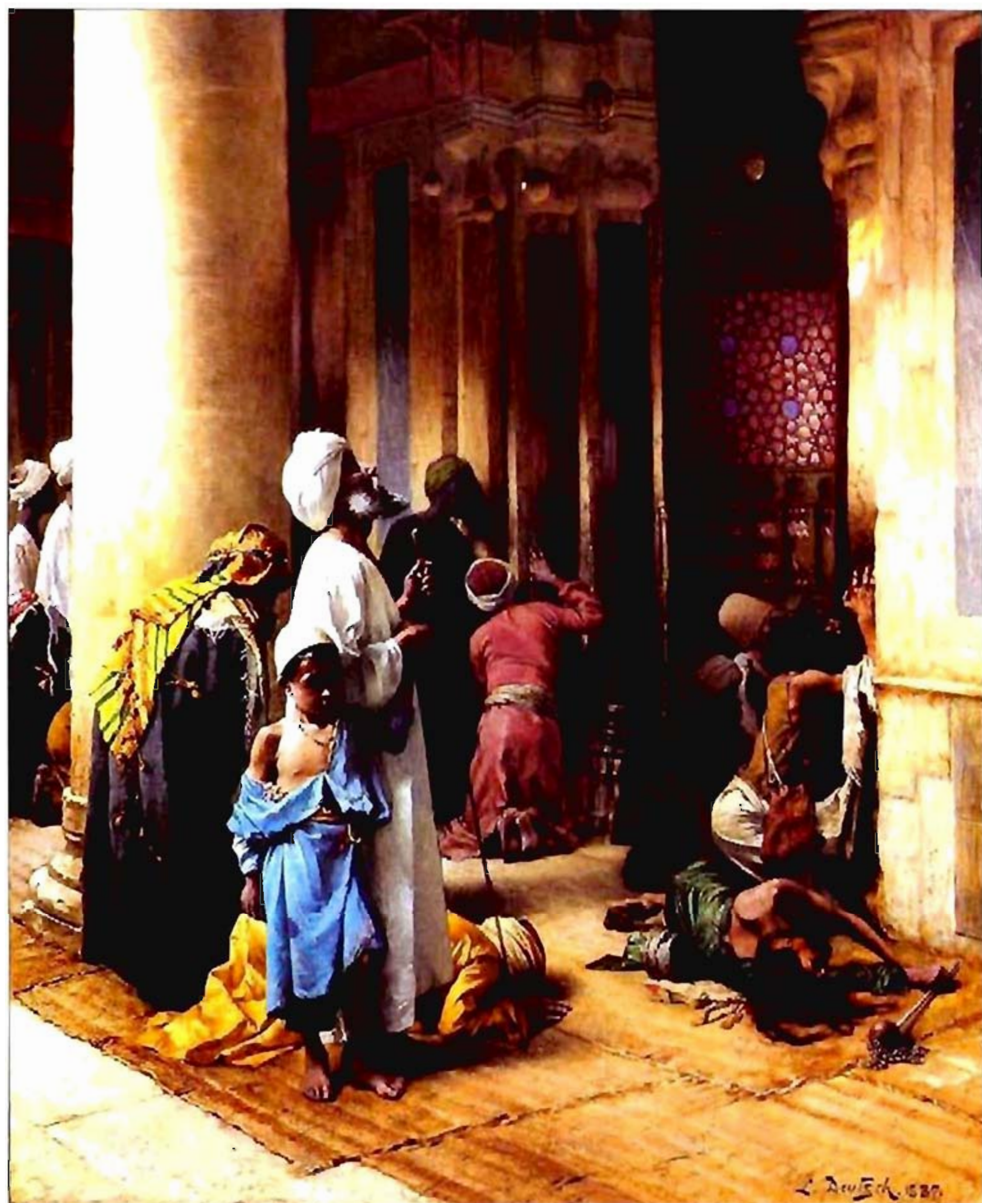
لوحة (٢٠٥) لودفيج دويتش : موكب المحمل بالقاهرة ١٩٠٩ . لوحة ألوان مائية ٢٨٧×٢٩٥ سم .
معرض جان سوستيل بباريس .

«يحتشد الموكب بالبيارق ذات الألف لون والسّواري المقرونة بالرنوك والتروس . وهنا وهناك ترى الأمراء والشيوخ في ثيابهم الباذخة فوق صهوات جيادهم وعليها الجلول المزركشة المرصّعة بالقصب والأحجار الكريمة . وحين يقرب النهار من ثلثيه تنطلق المدافع من القلعة ويدوّي الهتاف ويهلل المهلّلون وتصوّت الأبواق معلنة أن المحمل وعليه الكسوة الشريفة قد بلغ مشارف القاهرة ... ثم إذا المحمل يطلّ في هودج على شكل الخيمة المربّعة قد كُسي نقوشاً مطرزة وتتدلى من قمته ومن زواياه الأربع كرات فضية ضخمة » .

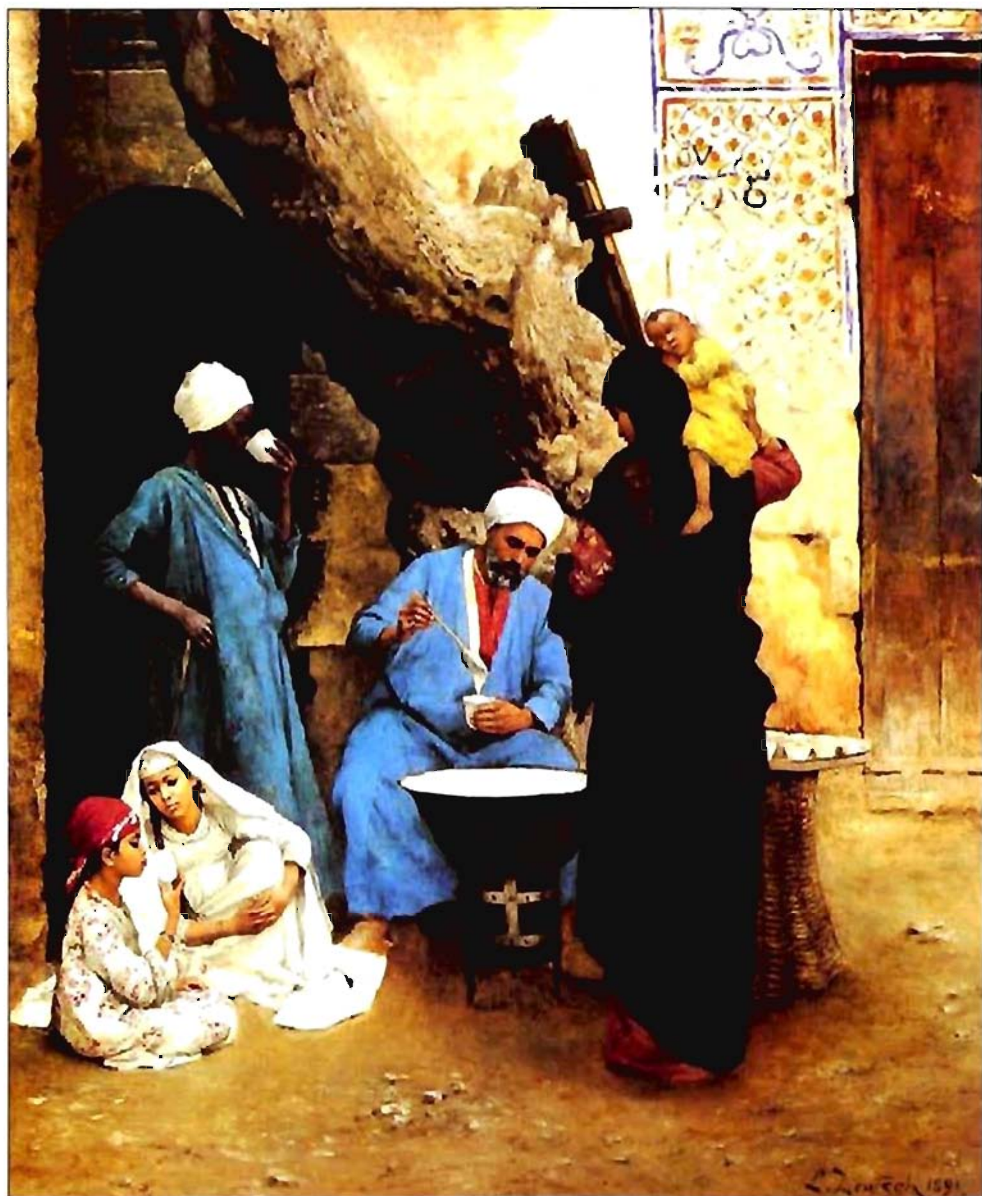
جيرار ده نرفال



لوحة (٢٠٦) لودفيج دويتش: الرفاعي مدرِّب الأفاعي . لقطة ذكية لمجتمع الطبقات الشعبية بالقاهرة . ضمّت بعض اهالي القاهرة اثناء مشاهدتهم لحيل مدرِّب الأفاعي . وثمة فتاة مصرية من بين النظارة تحمل قلة واخري تحمل فوق رأسها مشنة طماطم إلى يسار اللوحة . ويتجلى تعدّد الأجناس المتردِّدة على المقهى بوجود أحد النوبيين جالسا على الدكة واخر سوداني يقف تحت منتصف عقد المقهى المغطى بمشربية خشبية بسيطة . وتظهر صنجات مزرّرة من الحجر تكوّن عتب المدخل الجانبي إلى اليسار ، وعلى جانب هذا المدخل أشرطة حجرية على بعضها كتابات بالخط الثلث .لوحة زيتية ٩٠.٦ × ٦٨.٧٥سم .جاليري «المتحف» بلندن .



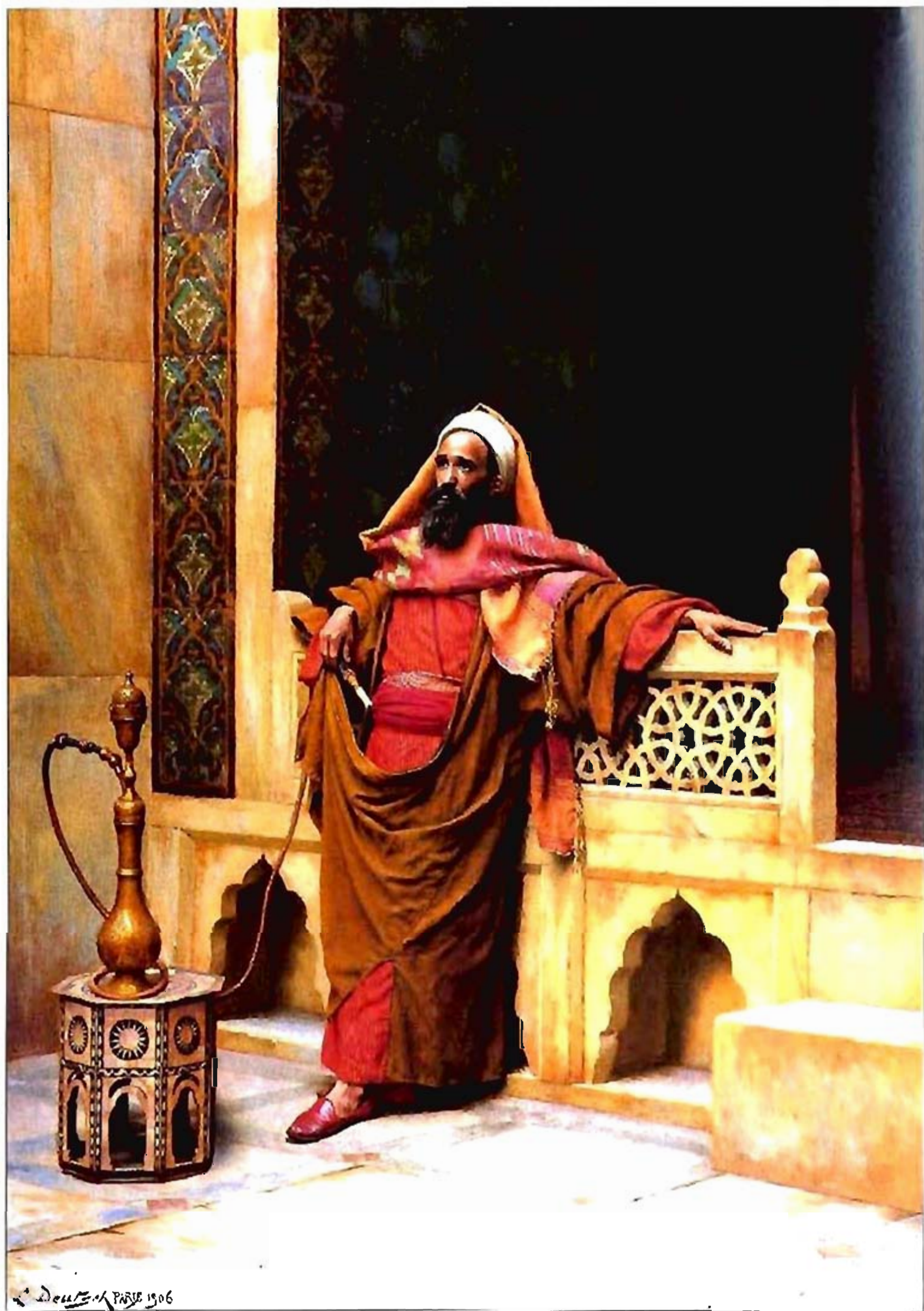
لوحة (٢٠٧) لودفيج دويتشر : عند ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة . ويبدو باللوحة ضرير يبتهل إلى الله يقوده غلام. واثنان من الدراويش يرتديان أسمال يتمسحان بالضريح . ويقبض أحدهما بينما يتمرغ على الأرض في نوبة جذب وهذيان على «شخليلة» الدراويش . كما يظهر في مقدمة الصورة شخص ساجد. وفي أعلى الجدران أشكال هندسية من الفسيفساء الرخامية الملونة. لوحة زيتية ٩٧.٥×١٢٢.٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.



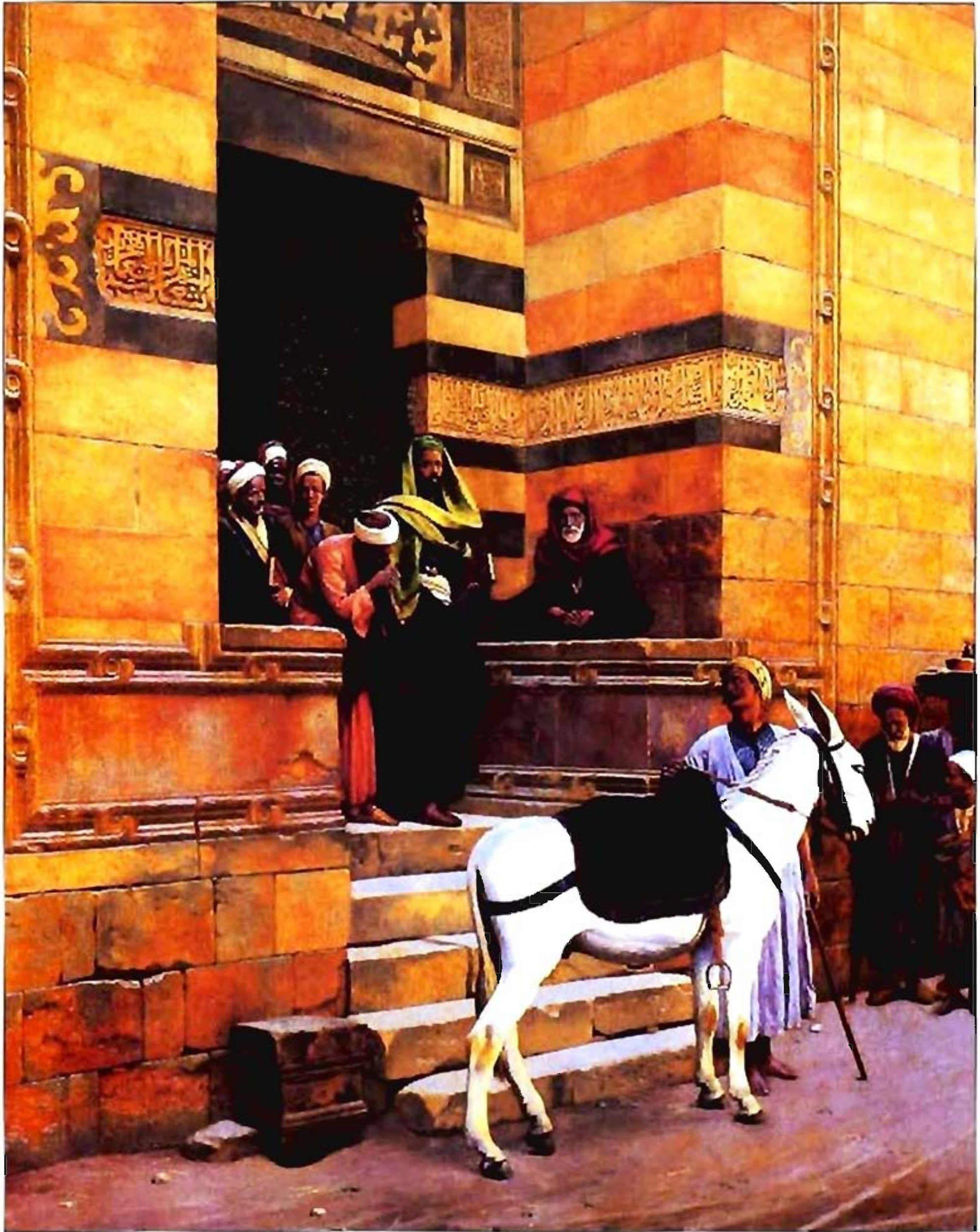
لوحة (٢٠٨) لودفيج دويتش : بائع شراب السّحلب في قرية مصرية . وقد جلس مستندًا بظهره إلى جذع شجرة عتيقة ، ويصبّ مشروب السّحلب الساخن في أكواب لزبائنه من الفلاحين والفلاحات . ويظهر على الجدار إلى جوار الباب الخشبي زخارف جدارية نباتية . لوحة زيتية ٤٥×٥٣,٧٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



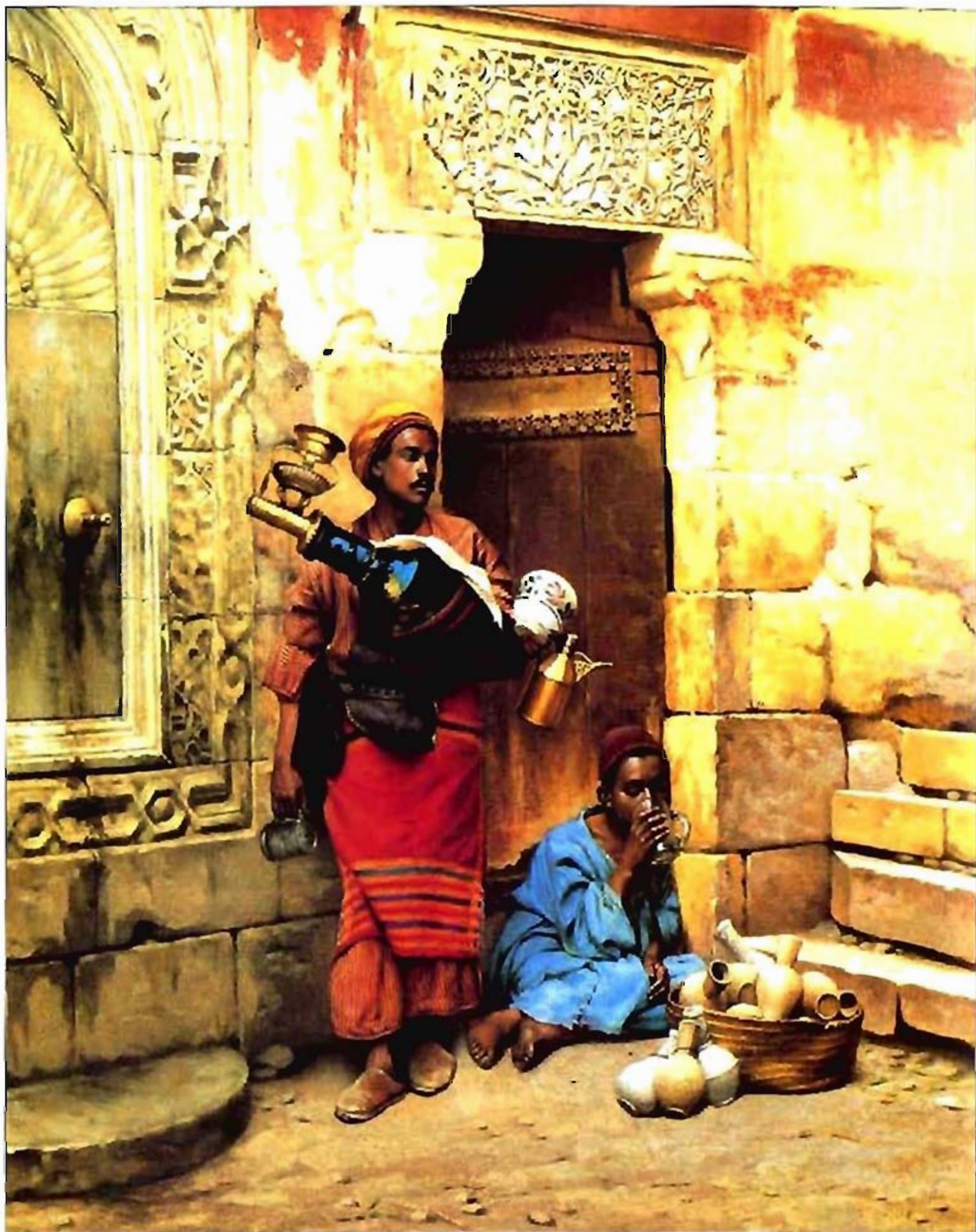
لوحة (٢٠٩) لودفيج دويتش : مباراة الشطرنج . وجيهان من سكان المدن في ثياب أنيقة وقد انخرطا في مباراة للشطرنج يجلسان فوق أريكة من الخشب المزخرف مغطاة بسجادة فاخرة مزخرفة بأشكال هندسية ونباتية . ويظهر في أحد طاقات الجدار ابريق نحاسي. وإلى جوار أحدهما شبوك بأنبوب طويل وإلى جوار الآخر نرجيلة نحاسية وسائدة خشبية مزخرفة بالتطعيم عليها ابريق القهوة وفناجين . لوحة زيتية ٤١.٨× ٥٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢١٠) لودفيج دويتش : مدخن النرجيلة، ويبدو مستندا إلى سور مفرّغ بزخارف هندسية ، والجدار مكسو ببلاطات ملونة من الخزف المزجج ذات زخارف نباتية . وترتكز النرجيلة على مائدة من الخشب المزخرف والمطعّم. لوحة زيتية ٣٨,١٢ × ٥٤,٣٧ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



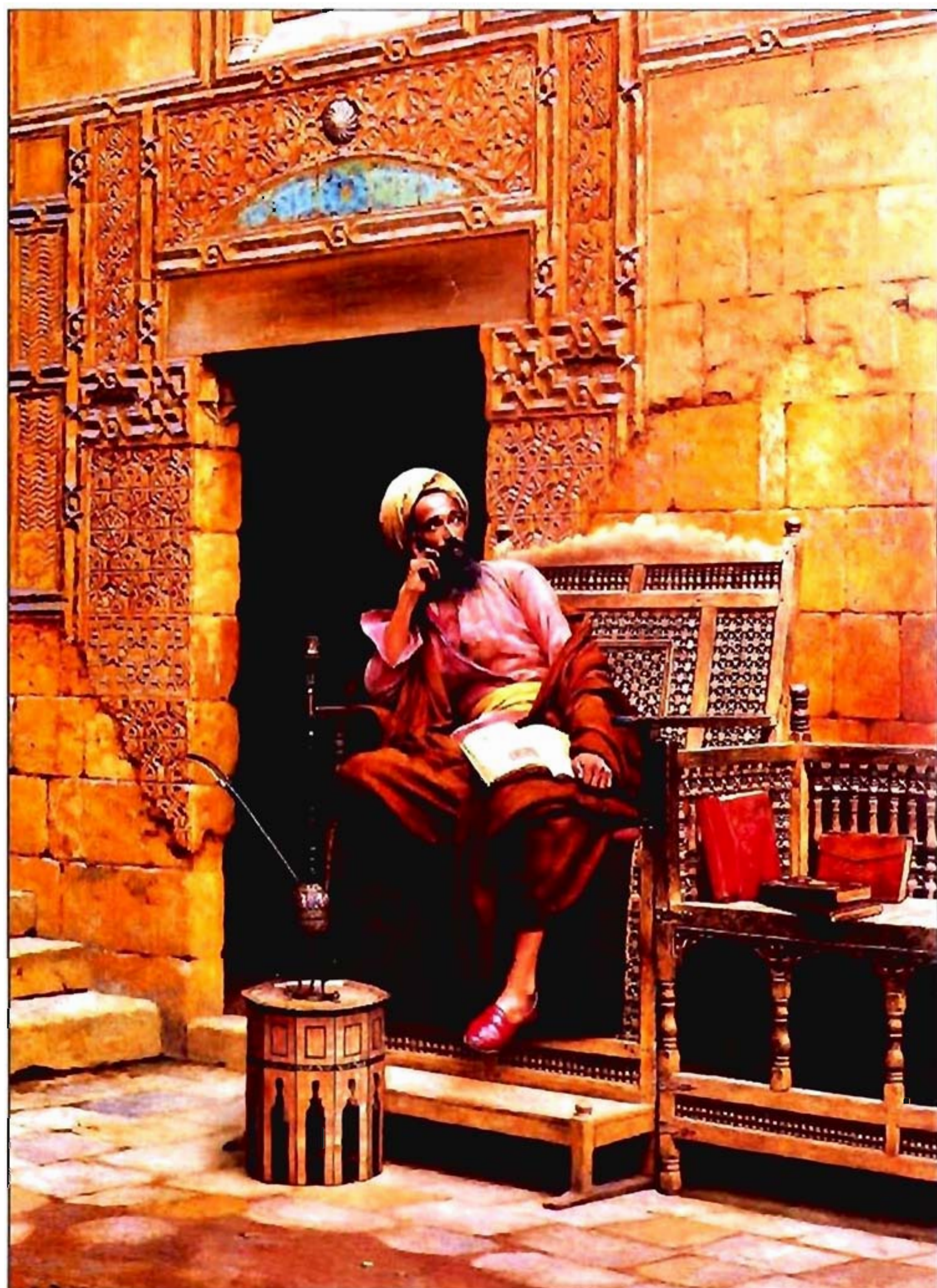
لوحة (٢١١) لودفيج دويتش: «المصلّون يغادرون مسجد أزبك اليوسفي بالقاهرة». ونرى شخصية ذات شأن تغادر المسجد وقد انحنى احد الشيوخ لتقبيل يدها بينما يقف «المكاري» [السائس] بجانب حمار الركوبة. ويظهر مدخل المسجد بما يزيّنه من اشرطة زخارف «الأبلق» يتخللها شريط من الكتابات بالخط الثلث. لوحة زيتية ٧٠×٨٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.



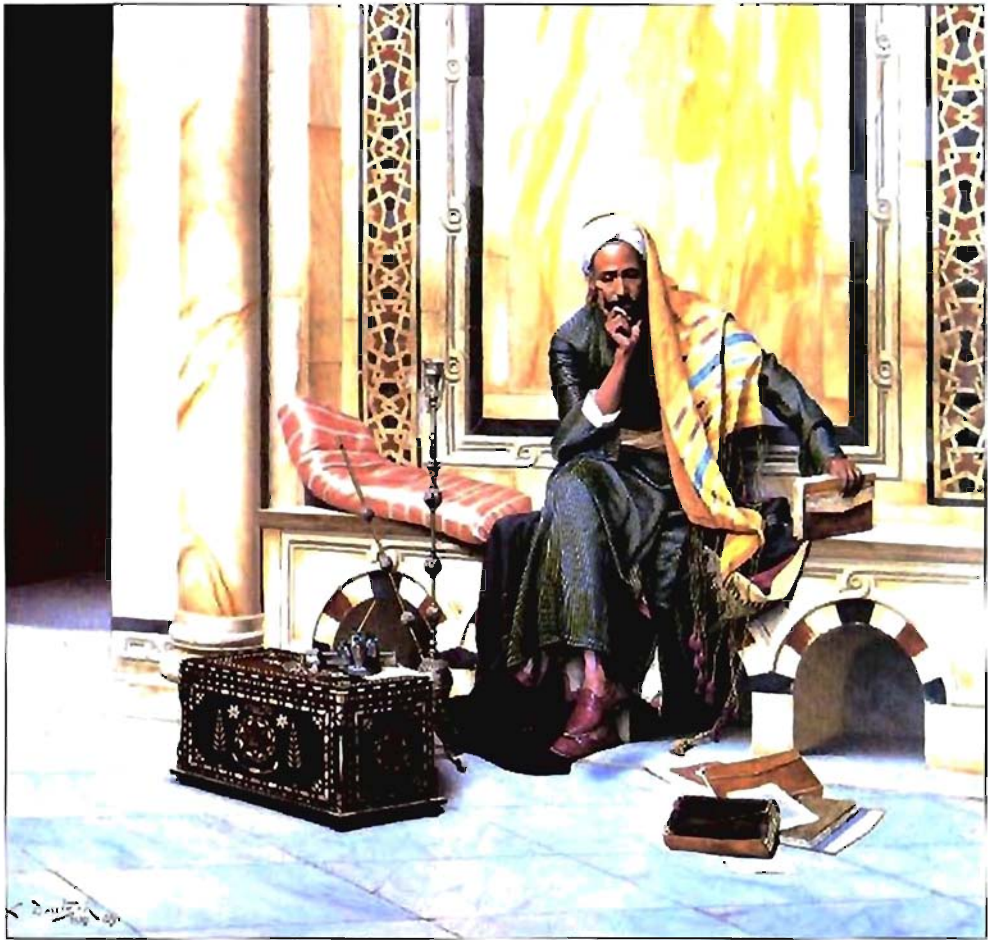
لوحة (٢١٢) لودفج دويتش : بائع شراب العرقسوس ، مرتدي زيه المميز الذى لايزال مستخدما إلى اليوم يقف امام مدخل أحد الأسبلة الذى تعلوه لوحة رخامية مزخرفة باسلوب الرقش أو التوريق المتشابك « الارابيسك » .ونلحظ نفس الزخارف فى إطار يحيط بجزء من عقد يشكل جزءا من وجهية المبنى . لوحة زيتية ٣٠،٦ × ٤١،٢٥ سم ، جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢١٣) لودفيج دويتش : صانع الأثاث . ويبدو مستغرقا في زخرفة منضدة خشبيه مطعمة . والى جواره دكة مزخرفة بالخرط عليها شكمجية وصناديق مزخرفة بالتطعيم ومصراع باب مزخرف بأطباق نجمية من حشوات مجمّعة بطريقة التعشيق . وتُعدّ زخارف الخشب أحد الفنون الدقيقة الهامة في الفن الإسلامي . ويؤدي الصانع عمله أمام مدخل حجري معقود مُحلى بزخارف هندسية بديعة . بينما يظهر احد صبيانه منهمكا في عمله داخل الدكّان . ونلاحظ أن الفنان يستخدم نفس الخلفيات الحجرية المزخرفة في معظم لوحاته مع اختلاف وتنوّع في التفاصيل . لوحة زيتية ٣.٧٥×٥٥٤ سم . جاليري «المتحف» بلندن .

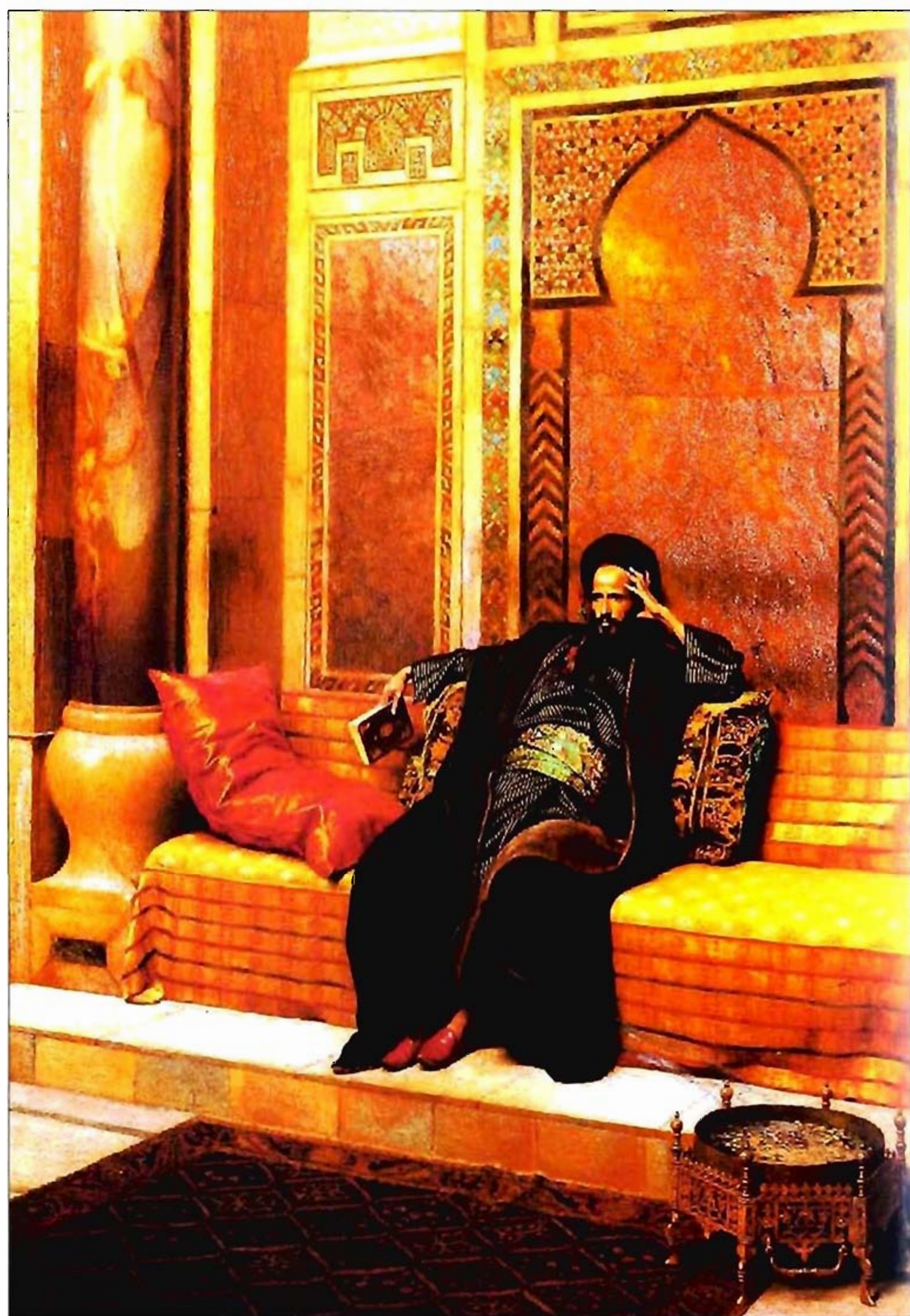


لوحة ٢١٤. دويتش: الكُتُبي تاجر المخطوطات يجلس متاملا على دكة خشبية مزخرفة بأسلوب الخرْط وأمامه نرجيلة نحاسية مطعمة بالمينا الملونة فوق منضدة من الخشب المزخرف إلى جوار مدخل حجري تحيط به أشرطة من زخارف هندسية ونباتية. ويبدو فوق العتب «نفيس» من القاشاني الفيروزي اللون. لوحة زيتية ٣٦,٢٥×٥٠سم. جاليري «المتحف» بلندن.



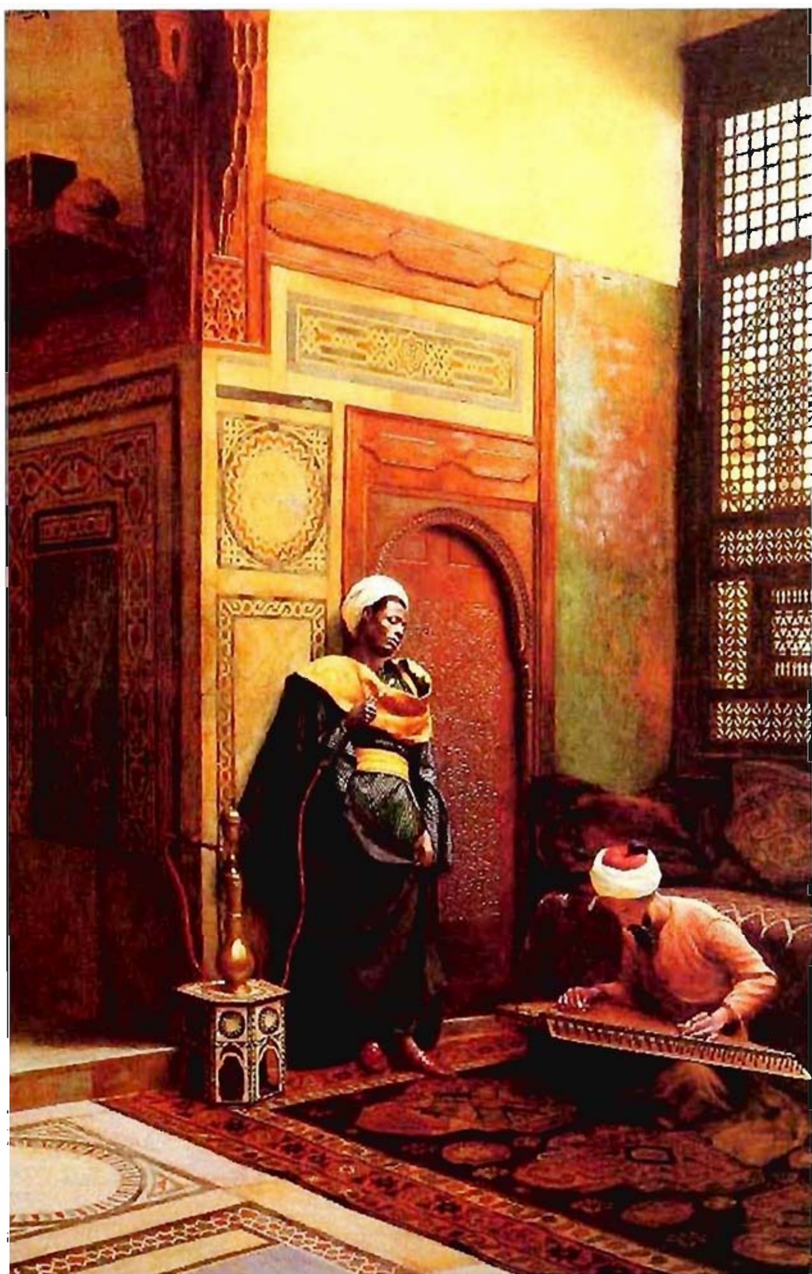
لوحة (٢١٥) لودفيج دويتش: كاتب الرسائل «العرضحالجي»، يرتدي زيّاً مصرياً ولفيعة حريرية مخططة وقد وضع أدوات الكتابة فوق شكمجية مزخرفة بالتطعيم. ويجلس الكاتب في انتظار عملائه. والجدار من خلفه تزخرفه ساحة مستطيلة من الرخام المجزّع على جانبيها شريطان مزخرفان بالفسيفساء الرخامية الملونة في أشكال هندسية. لوحة زيتيه ٦٠.٢٥×٥٣.٧٥سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٢١٦) دويتش: أستاذ الأزهر الشريف في لحظة تأمل، وقد جلس على أريكة وثيرة مستنداً بظهره إلى حشيّة خضراء بديعة مطرّزة. وإلى جواره طنفسه حمراء ويمسك في يده كتاباً. ويظهر الجدار من ورائه مزخرفاً على شكل عقد يحمله عمودان. وتغطي الأرضية سجادة ثمينة وموقد نحاسي للتدفئة. لوحة زيتية ٧٠×٩٨.٧٥سم. جاليري «المتحف» بلندن.





لوحة (٢١٧) دويتش:
طلب العلم في الأزهر الشريف. ١٨٩٠.
مجموعة خاصة.



لوحة (٢١٨) لودفيج دويتش: عازف القانون ، وقد جلس فوق سجادة أناضولية ذات زخارف نجمية ، ووقف إلى جانبه حارس نوبي مدجَّج بالسلاح وقد استغرق في الاستماع . وإلى جواره نرجيلة فوق منضدة خشبية مزخرفة . وتظهر في خلفية اللوحة حوائط مزخرفة بالفسيفساء الرخامية الملونة وجزء من «كُتبيَة» واجهتها من الخشب المزخرف ، وبأعلاها طاقات لوضع التحف النفيسة . لوحة زيتية ٣٨,١٢ × ٥٦,٢٥سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢١٩) لودفيج دويتش: تقديم الهدايا. وتبدو في اللوحة شخصية بارزة، ومن ورائها عبدٌ يحمل هدية ثمينة لتقديمها إلى الوالي في حراسة الجند، يقتربون من مدخل قصر وقف على درجه حارس. لوحة زيتية ٩٥×٦٨,٧٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

أن يحسب حسابا لغاية غير الإبداع . ومن هنا قد نتبين في اللوحة الواحدة عناصر من المشرق العربي وأخرى من المغرب العربي وقد امتزجا في حذق ورهافة ليسفرا عن مشهد بديع مترع بالجاذبية الآسرة نابض بالحيوية الدافقة . ولعل مرد ذلك إلى كثرة أسفاره إلى الأندلس والمغرب ومصر وتركيا **(لوحات من ٢٢٠ إلى ٢٣٢)** . وعلى حين كان ما يُدفع ثمنا للوحات دويتش مبلغا خياليا لم تبلغ أثمان لوحات إرنست الذي كان مثله في ذيوع الشهرة وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية هذا القدر . وبينما امتاز دويتش بتصوير المواقف شبه القصصية للقاهرة الإسلامية في تقنية رائعة كان إرنست مغرما بتصوير المتسوّلين في الطرقات ، معنيًا بما كان للصوفيّة من خلوات وبشعائر العقيدة الإسلامية .

كذلك ألهمت القاهرة الإسلامية بحياتها العادية الحافلة بمشاهد بسطاء الناس المصوّر النمسوي ليوپولد كارل مولر[٥٤] (١٨٣٤ ـ ١٨٩٢) فإذا هو ينقل هذه المشاهد إلى لوحاته ، ولعل أشهرها هي «سوق على تخوم القاهرة» التي حملت إلى جانب ألوانها الباذخة والعناية الشديدة التي رُسمت بها الإسراف في التفاصيل **(لوحة ٢٣٣)** . ويعود إلى مولر الفضل في إقناع الفنان النمسوي هانز ماكارت[٥٥] (١٨٤٠ ـ ١٨٨٤) بالمجيء إلى مصر في عام ١٨٧٢ . وكان ماكارت شديد الاعتداد بذاته ، ويخال نفسه روبنز النمسوي ، ولقد كان مثله حقا فيما يصور عظمةً وفخامةً ، ومن أجمل ما كان له لوحته الشهيرة عن مصر «مصرع كليوباترة» **(لوحة ٢٣٤)** . ومن بين هؤلاء المصورين الجرمان الاستشراقيين أيضا بيڤر كليمانس **(لوحة ٢٣٥)** وباورنفيند **(لوحة ٧٧ ، ٧٨)** . وتشارلس ڤيلدا (١٨٥٤ ـ ١٩٠٧) **(لوحة ٢٣٦ ، ٢٣٧)** ، وفرانك كوسلر (١٨٦٤ ـ ١٩٠٥) **(لوحه ٢٣٨)** ، وكارل ليبرت أوجست لنتز **(لوحة ٢٣٩أ ، ب)** .

وثمة العديد من المصوّرين الذين استلهموا حشود الجماهير المتباينة الألوان والدراويش والجمال التي تكسى ظهورها بأكسية مزركشة أشبه ماتكون بالسجاد وخاصة في أيام الأعياد ، مثل لوحة «المحمل» للفنان الروسي قسطنطين ماكوڤسكي[٥٦] (١٨٣٩ ـ ١٩١٥) التي رسمها عام ١٨٧٠ **(لوحة ٢٤٠)** .

وممن اهتموا بالشرق كذلك بعض المصوّرين الإيطاليين مثل إيپوليتو كافي[٥٧] (١٨٠٩ ـ ١٨٦٦) في البندقية **(لوحات ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣)** وكارلو بوسولي[٥٨] وألبرتو پازيني[٥٩] **(لوحة ٢٤٤)** في تورينو ، وخوان خيمينيز مارتن في إسبانيا **(لوحة ٢٤٥)** .

وبعد أن هزم الألمان الفرنسيين عام ١٨٧٠ وجد الفرنسيون في التصوير الإكزوتي بلسما لمداواة جراحهم خلال محاولتهم استعادة كبريائهم المفقود بالمغامرات الاستعمارية ، فاندفع الناس يشترون اللوحات الإكزوتية يحفزهم إلى ذلك شعور وطني إلى جانب ولعهم باقتناء اللوحات المثيرة للخيال بألوانها المحلّية التي ارتفعت قيمتها نتيجة لهذا الإقبال ، غير أن هذه الأثمان ما لبثت أن انخفضت حين تضاءل شأن «صالون باريس» في مطلع القرن العشرين ، ومع ذلك ظلت صور العوالم والجواري تجد سوقا رائجة في أمريكا . والآن وقد تكدّست الأموال في دول النفط بالشرق الأوسط فلقد أخذ تجار اللوحات الاستشراقية يردّون هذه اللوحات إلى الشرق مرة أخرى ، بعد أن بات الثراء وفيرًا والرغبة من أثرياء الشرق في اقتنائها ملحّة .

٠ ٠ ٠

(٥٤) Leopold Carl Muller ١٨٣٤ ـ ١٨٩٢

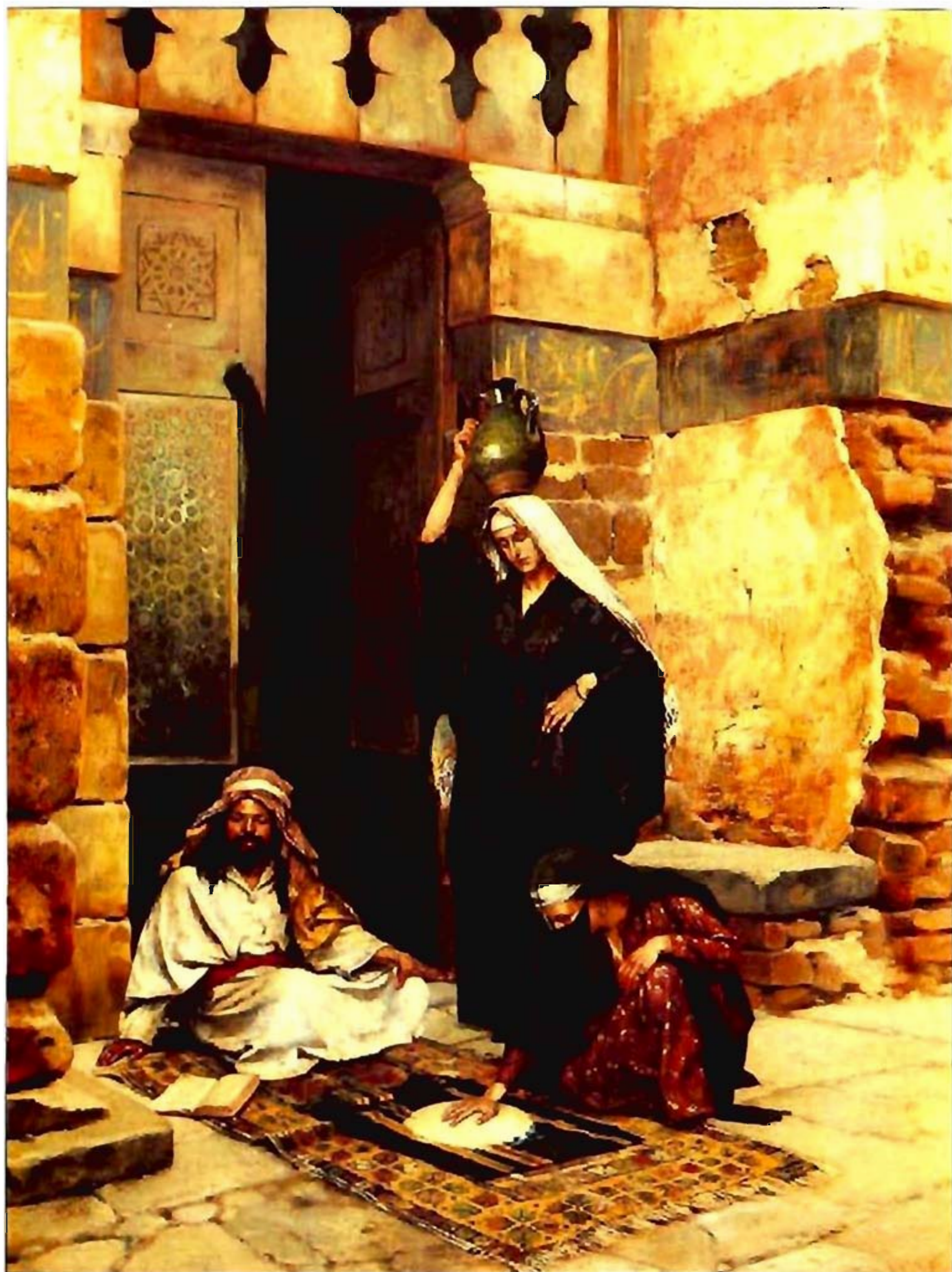
(٥٥) Hans Makart ١٨٤٠ ـ ١٨٨٤

(٥٦) Constantine Makovsky ١٨٣٩ ـ ١٩١٥

(٥٧) Ippolito Caffi ١٨٠٩ ـ ١٨٦٦

(٥٨) Carlo Bossoli ١٨١٥ ـ ١٨٨٤

(٥٩) Alberto Pasini ١٨٢٦ ـ ١٨٩٩



لوحة (٢٢٠) رودلف إرنست: البدوي قارىء البخت من خلال بصمة الكف على الرمل.
لوحة زيتية ٦٠ × ٨٠،٦٢سم. جالبري «المتحف» بلندن.



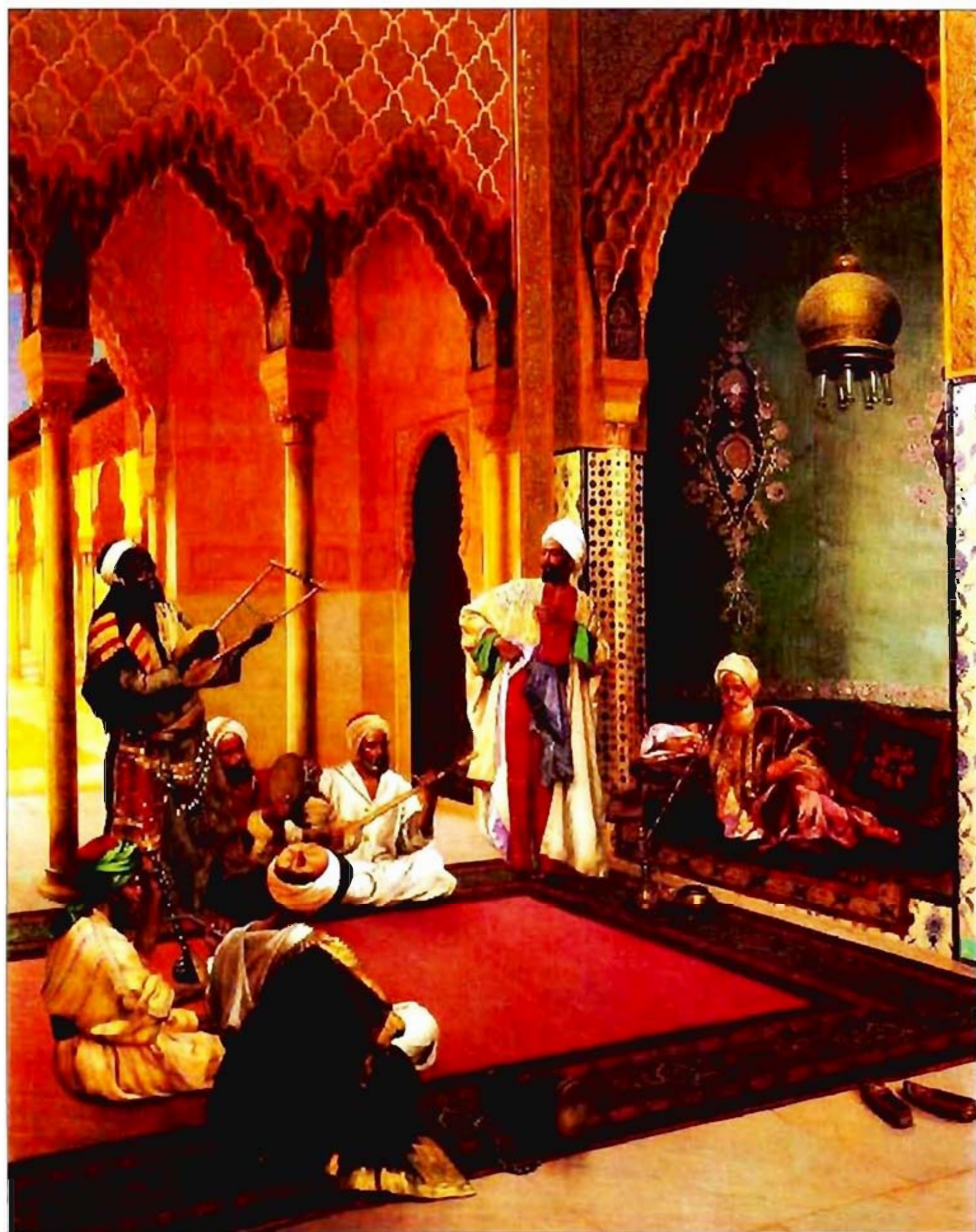
لوحة (٢٢١) رودلف إرنست : نساء المغرب فوق أسطح دورهن، مجموعة خاصة. باريس.

لوحة (٢٢٢) رودلف إرنست: الرسالة.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون
٢٠٠٠ بنيويورك ©.

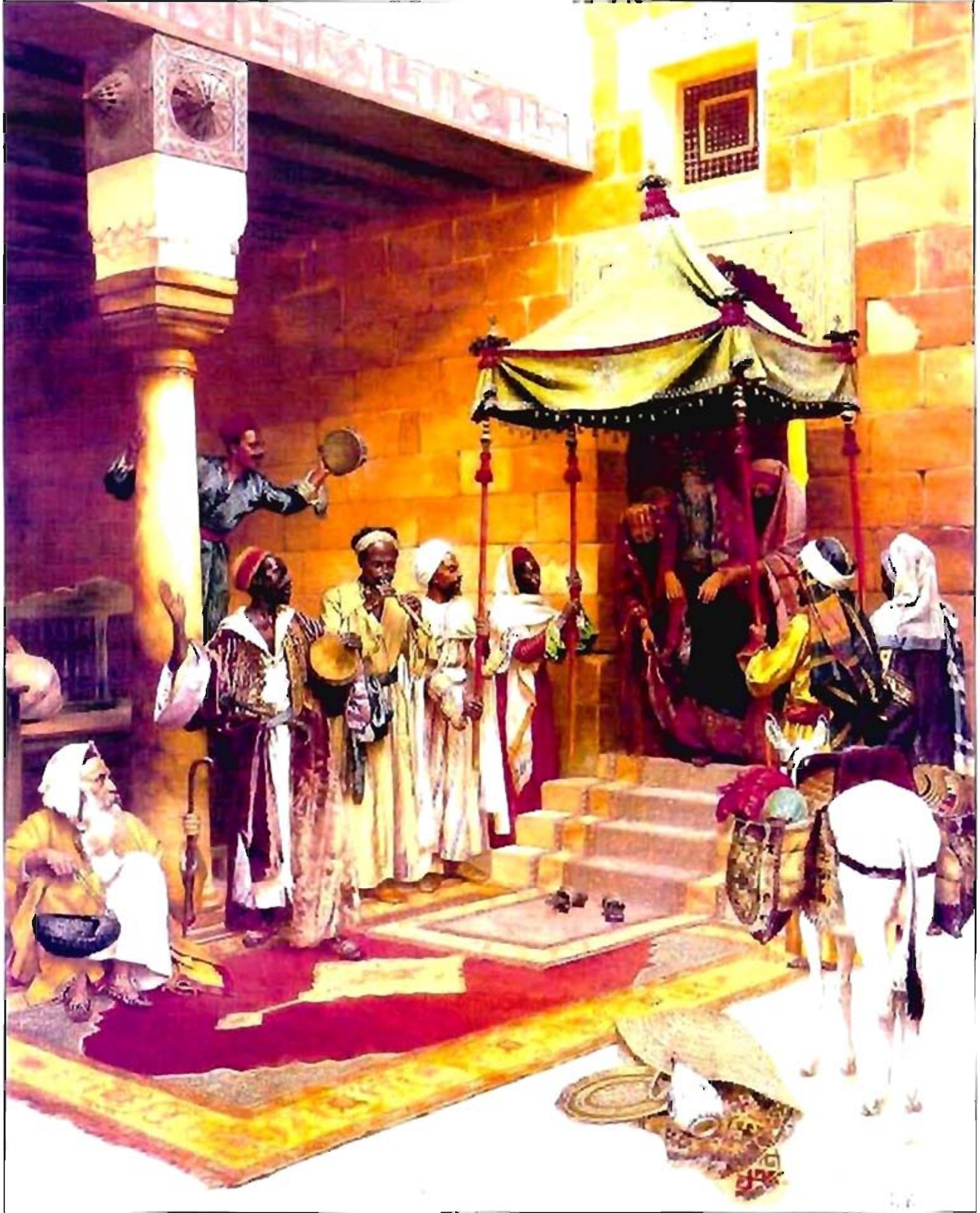

R. Ernst. 88.



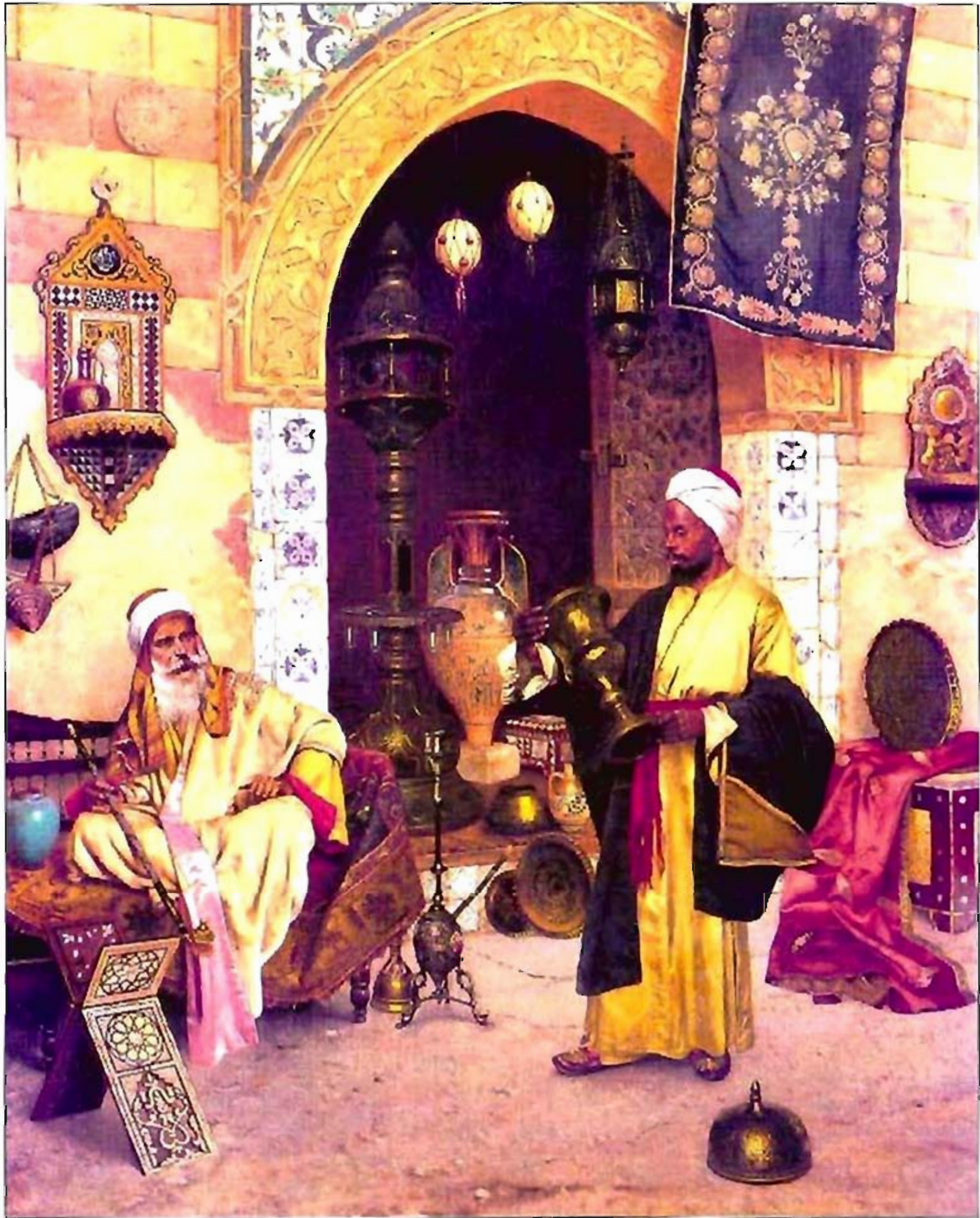
لوحة (٢٢٣) رودلف ارنست. اعرابي يعزف على قيثارة ذات وترين، على حين يعزف نوبي على المصفار. امام خلفية جدارية مغطاة ببلاطات الخزف المزجج المزخرف. وعلى الأرض سجادة ذات زخارف نباتية كبيرة مزهرة. لوحة زيتية ٦٠ × ٨,٧٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.



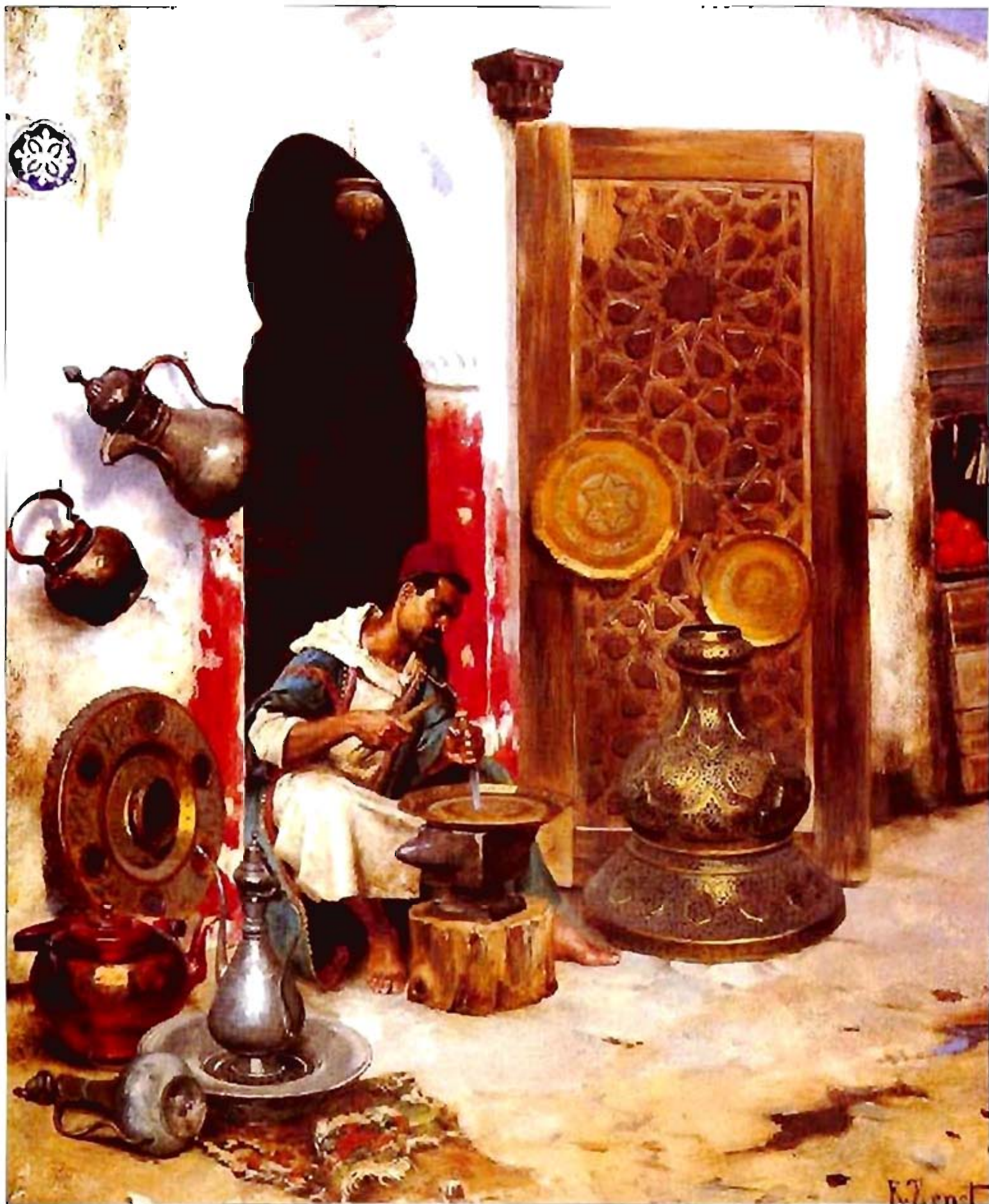
لوحة (٢٢٤) رودلف إرنست: فرقة موسيقية متجولة تعزف في قصر أحد الوجهاء الذي جلس في حنية معقودة تتدلى من عقدها صفوف متوالية من المقرنصات على الطراز الأندلسي، اقتبسها الفنان من قصر الحمراء بغرناطة. ويتدلى من العقد أيضا قنديل كروي الشكل من النحاس المكفت. وجلست الفرقة الموسيقية حول رواق من عقود مماثلة لعقد الحنية ترتكز على أعمدة رشيقة مرتفعة من الرخام. لوحة زيتية ١١٠,٢٥×٩١,٢٥ سم. جاليري المتحف، بلندن



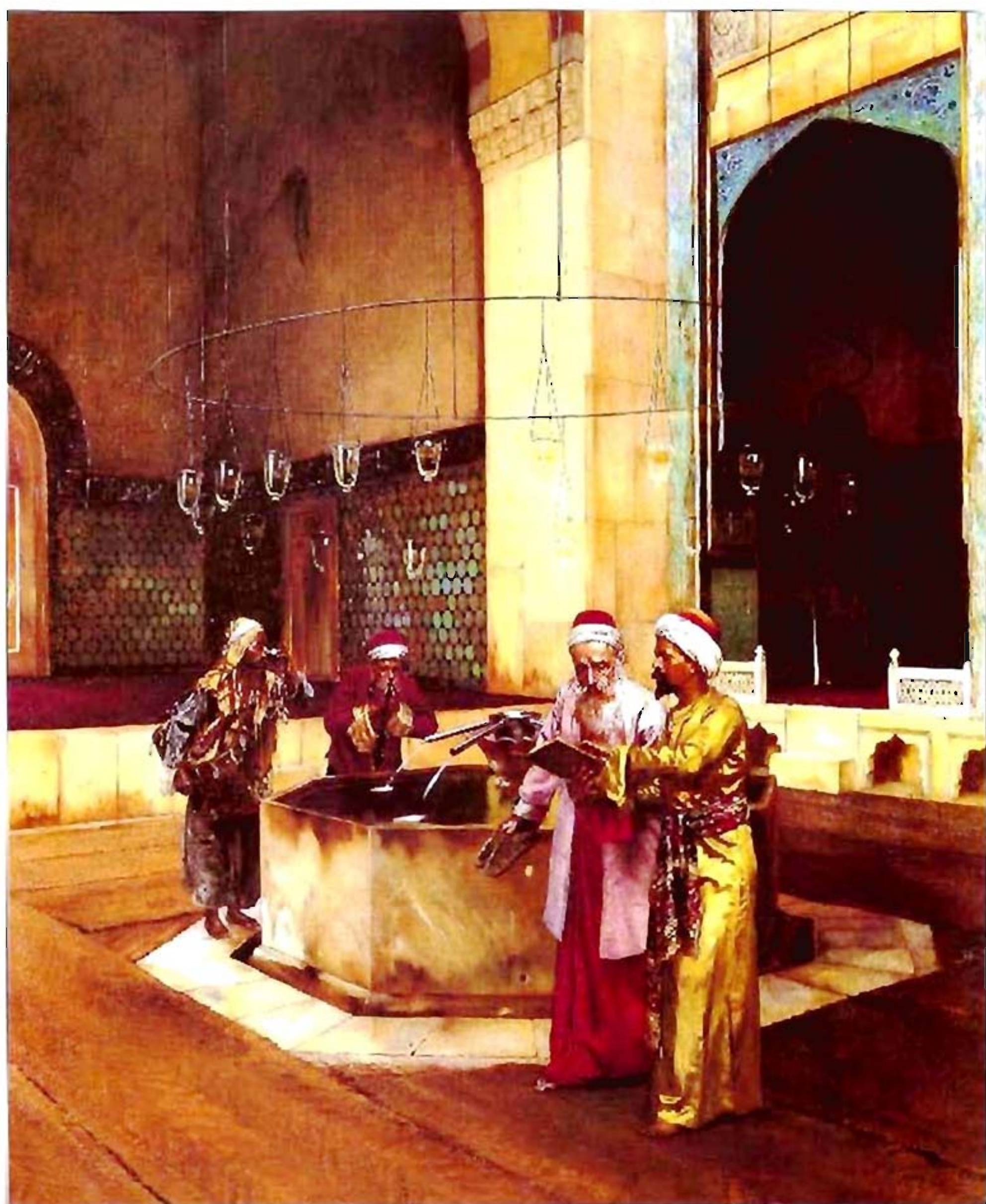
لوحة (٢٢٥) رودلف إرنست : زفة العروس . العروس تخرج من دارها مستندة على صاحباتها حافية القدمين . وفي انتظارها أسفل الدرج قبقاب العروس المزوّد بالشخاليل . وتعلوها مظلّة يرفعها أربعة أشخاص . بينما تعزف فرقة موسيقية ألحان الزفاف. وفي أقصى يسار اللوحة جلس أحد الفقراء ممسكا بكشكوله مستجديا طلبا للعطاء . لوحة زيتية ٧٣.٥×٩٨.٧٥سم جاليري «المتحف» بلندن .



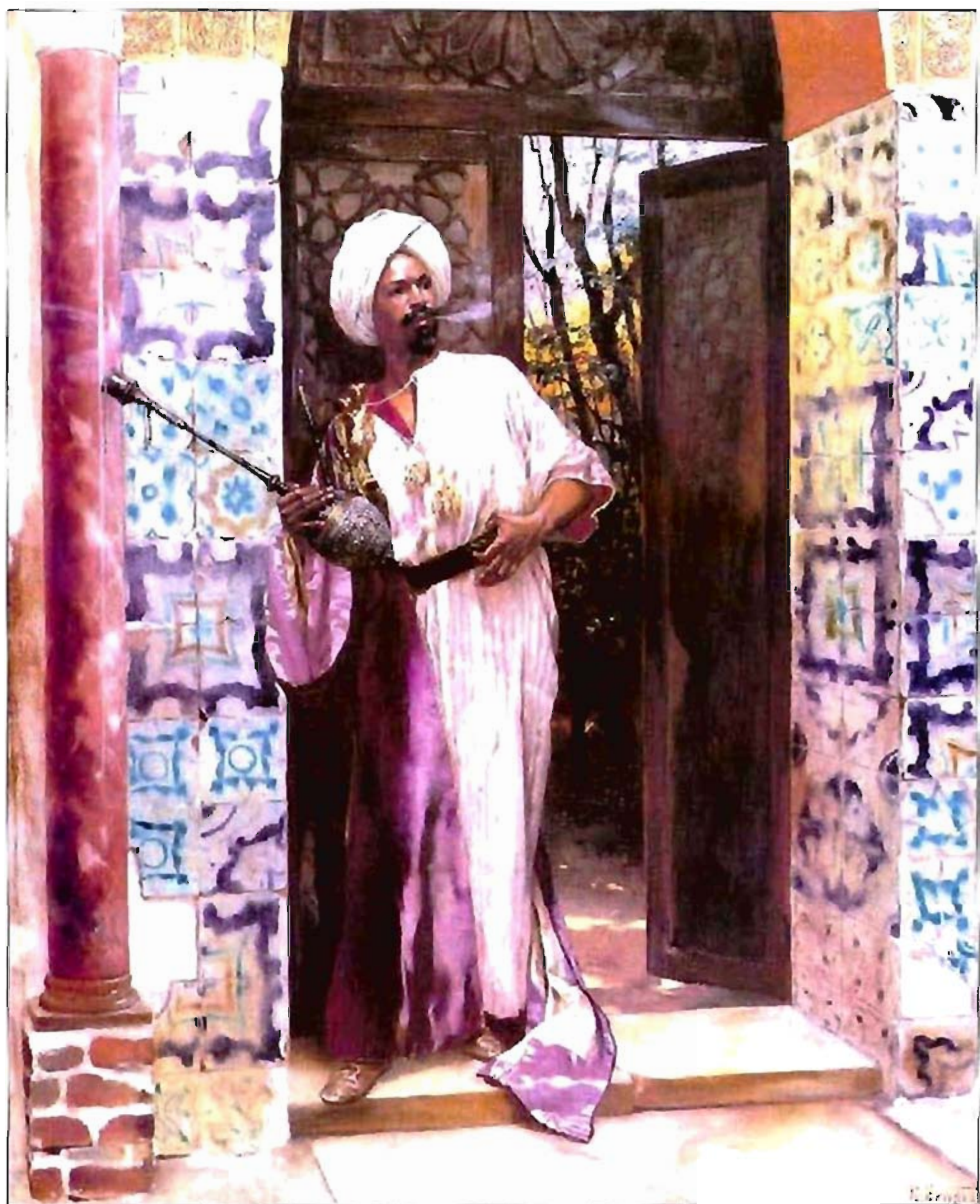
لوحة (٢٢٦) رودلف إرنست : تاجر التحف المعدنية . يعرض التاجر على أحد الوجهاء مجموعة منتقاة من تحف متجرد تضم أوانٍ نحاسية وقدور خزفية وشمعدان ضخم وبيض النعام معلقاً في شباك مدلاة ونسجية مطرزة ورفوف خشبية مطعّمة وكرسي مصحف وكشكول معلّق وقنديل نحاسي وشكمجية . وأغلب هذه المعروضات هي مقتنيات للفنان كان يحتفظ بها في مرسمه . لوحة زيتية ٦٤.٣٧×٨٠ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



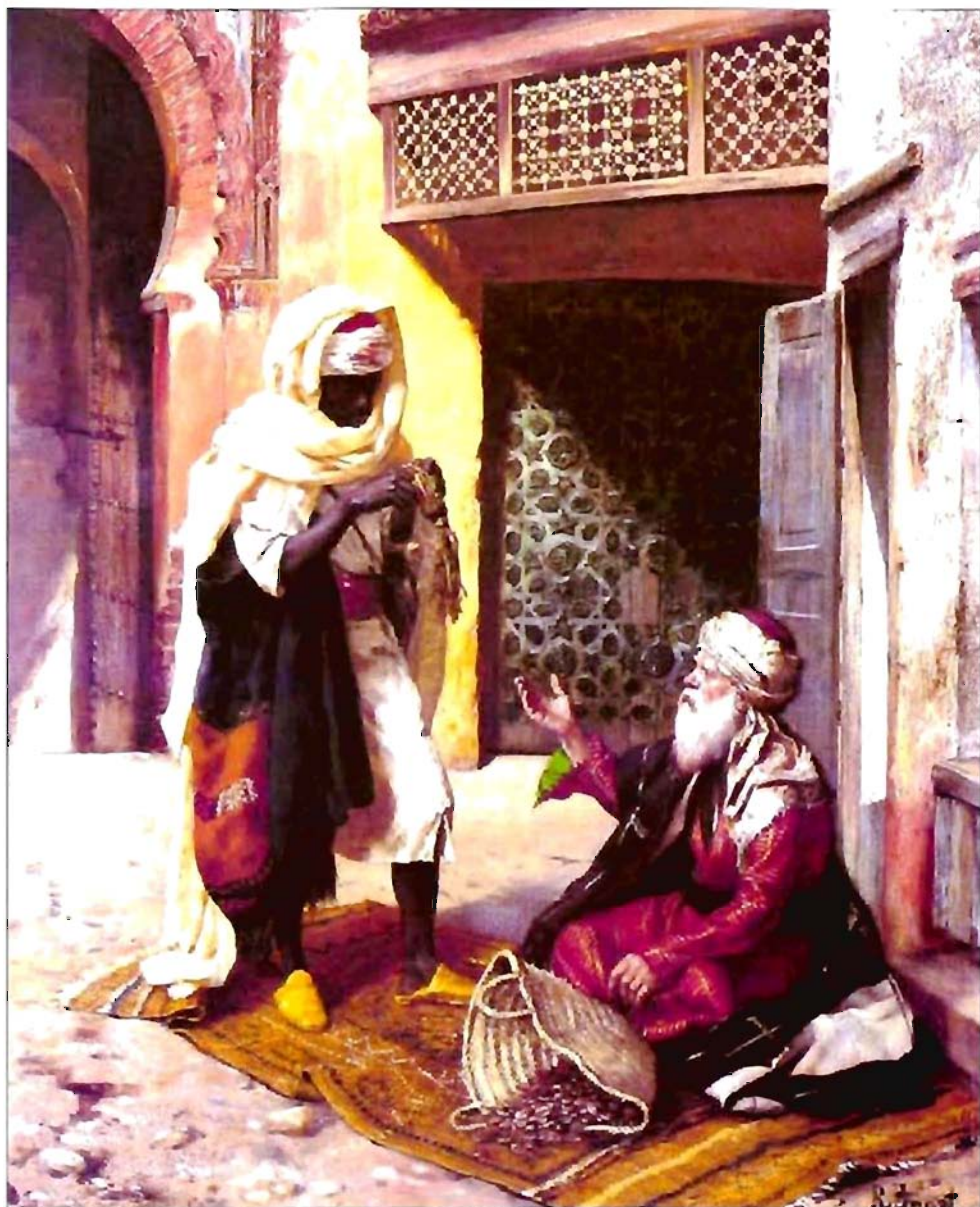
لوحة (٢٢٧) رودلف إرنست: تكفيت النحاس. ويبدو باللوحة أنواع متعددة من الأواني النحاسية مزخرفة بالحفر والتخريم والتكفيت. بينما جلس الحرفي يؤدي عمله أمام مدخل الحانوت. وإلى جواره باب خشبي مزخرف بأطباق نجمية تتألف من حشوات مجمعة بالتعشيق. لوحة زيتية ٤٢.٥ × ٥١.٨٧ سم. جاليري «المتحف» بلندن.



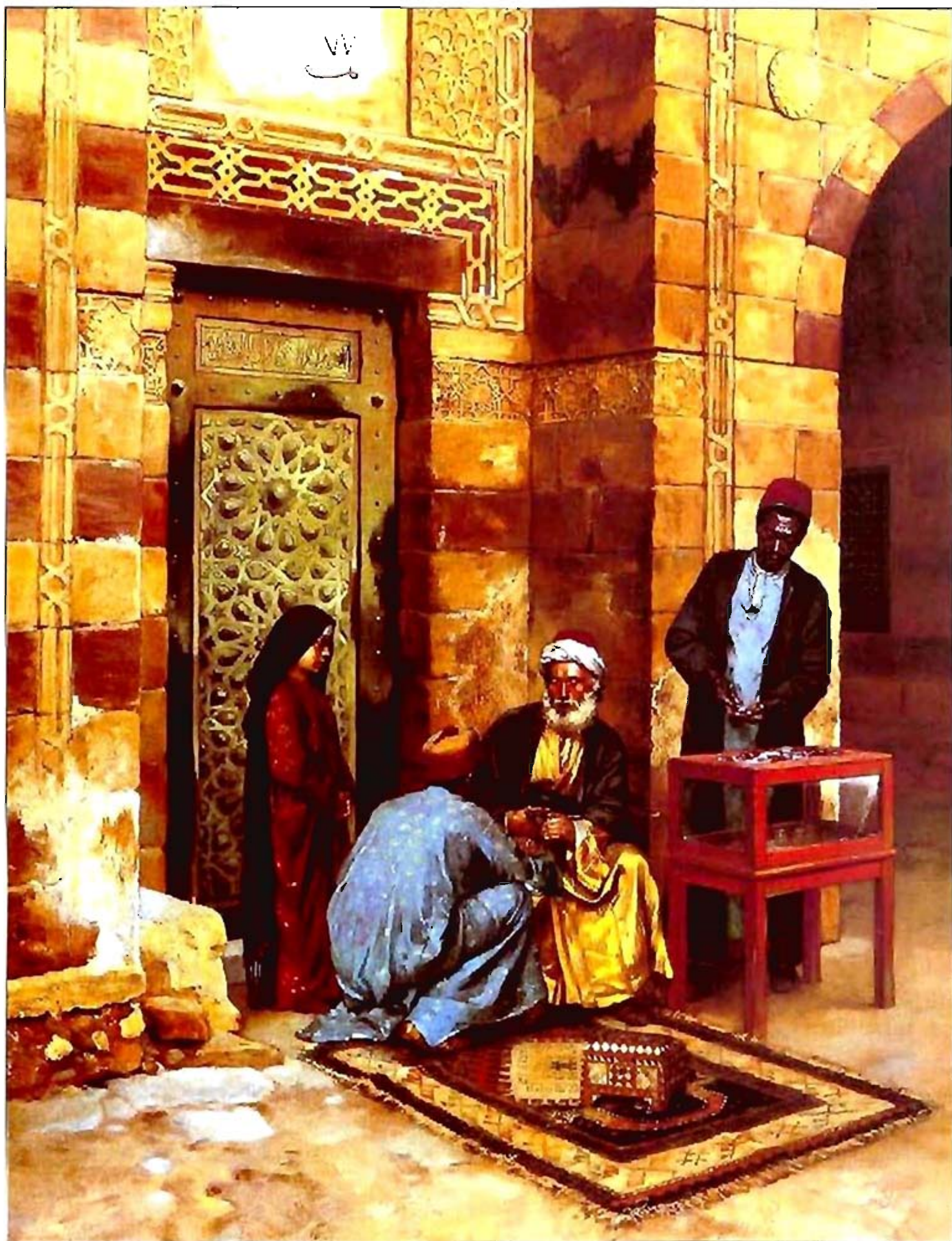
لوحة (٢٢٨) رودلف ارنست . بعد الفراغ من الصلاة . رجال يؤدون أعمالا حول نافورة المسجد . منهم من يشرب وآخر يغسل وجهه . ويبدو اثنان منهمكان في قراءة مخطوط. لوحة زيتية ٧٨,٧٥×٩٨,٧٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



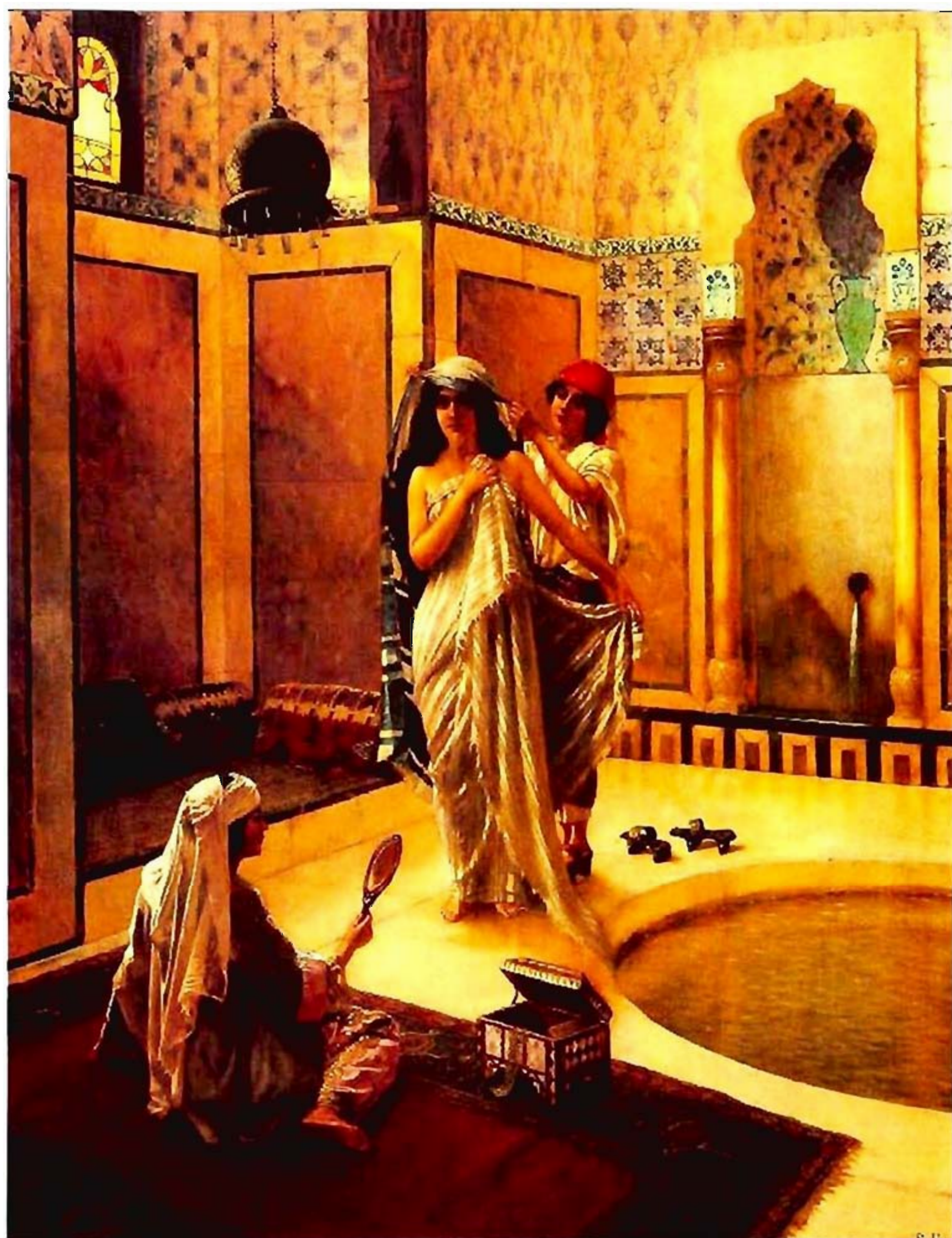
لوحة (٢٢٩) رودلف إرنست: حارس الدار يحمل نرجيلة نحاسية أمام مدخل دار به باب من الخشب المزخرف تكتنفه بلاطات من الخزف المزجج الملوّن. لوحة زيتية ٤٢.٨×٦٠.٧سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٢٣٠) رودلف ارنست: الصرّاف يجلس على سجادة بسيطة، وأمامه «مِكْتَل» [مقطف] به عملات، ويقوم بتبديل العملة لعميل نوبي. وبخلفيه الصورة مدخل به باب من خشب مزخرف يعلوه جزء من مشربيّة وباب آخر معقود إلى اليسار. لوحة زيتية ٤٨،١٢×٦٠،٦٢ سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٢٣١) رودلف إرنست: صرّاف يفحص عُملة نقدية يقدّمها عميل، بينما يقف تابعه يحصي النقود إلى جوار خزينة النقود الزجاجية، وقد دفع الفضول صبيّة إلى مراقبة الصفقة. وذلك إلى جوار مدخل به باب نحاسي مزخرف بأطباق نجمية بالتكفيت وسط جدار مزخرف بأسلوب الأبلق. لوحة زيتية ٦٠×٨٠,٦سم، جاليري «المتحف» بلندن.



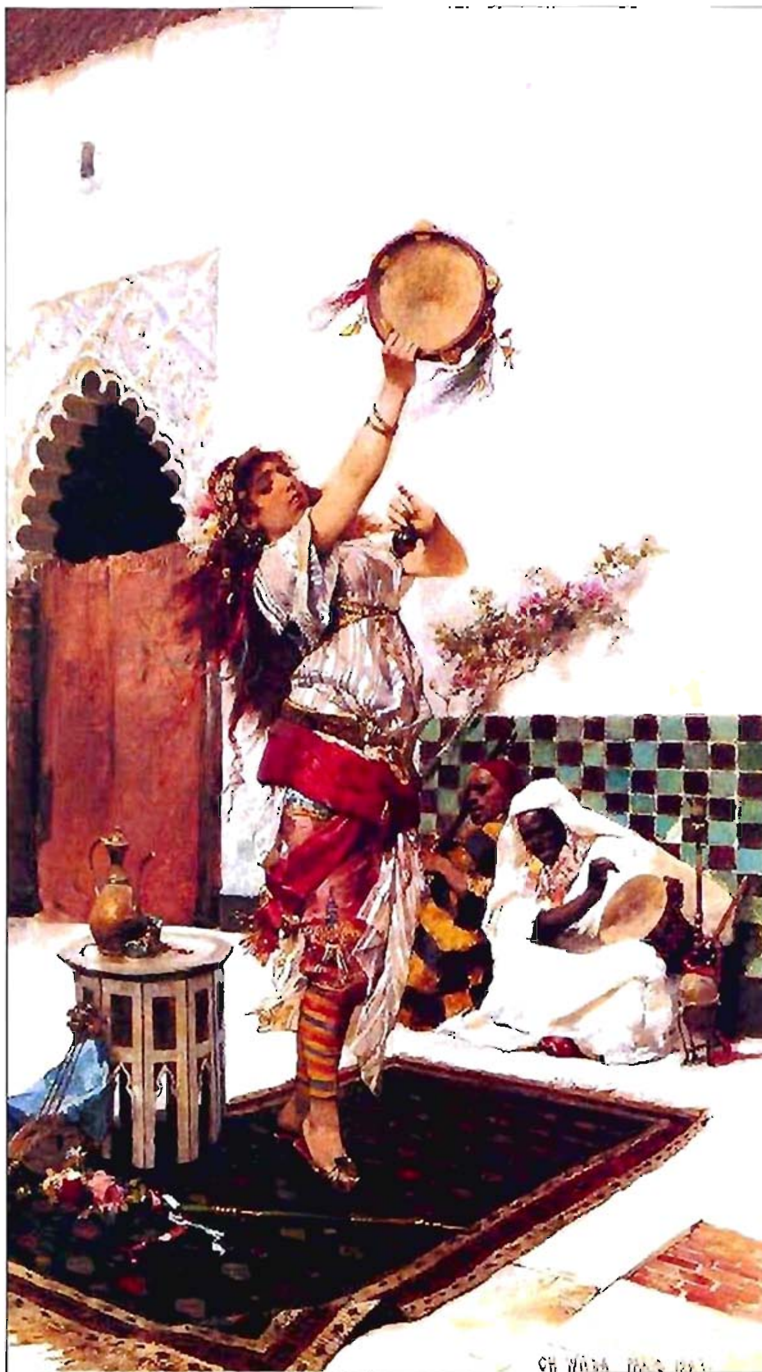
لوحة (٢٣٢) رودلف إرنست : سيدة تأخذ في زينتها بعد الحمَّام . ومن خلفها وصيفتها تساعدها لارتداء ثيابها . وقد ظهر قبقابها إلى جوار المسبح ، بينما جلست وصيفة أخرى تمسك المرآة إلى جوار شكمجية تحوي الحليّ والعطور . وخلفية الصورة مزخرفة بلوحات مستطيلة حولها إطارات من الخزف المزجّج . ويتدلى من السقف قنديل كروي من النحاس . لوحة زيتية: ٥٥×١٠٢.٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢٣٤) هانز ماكارت: مصرع كليوباترة ١٨٧٥. قام الفنان بتصويرها في أعقاب زيارته للقاهرة.
لوحة زيتية ١٩١ × ٢٢٤ سم. متحف الفنون القومي بكاسل.



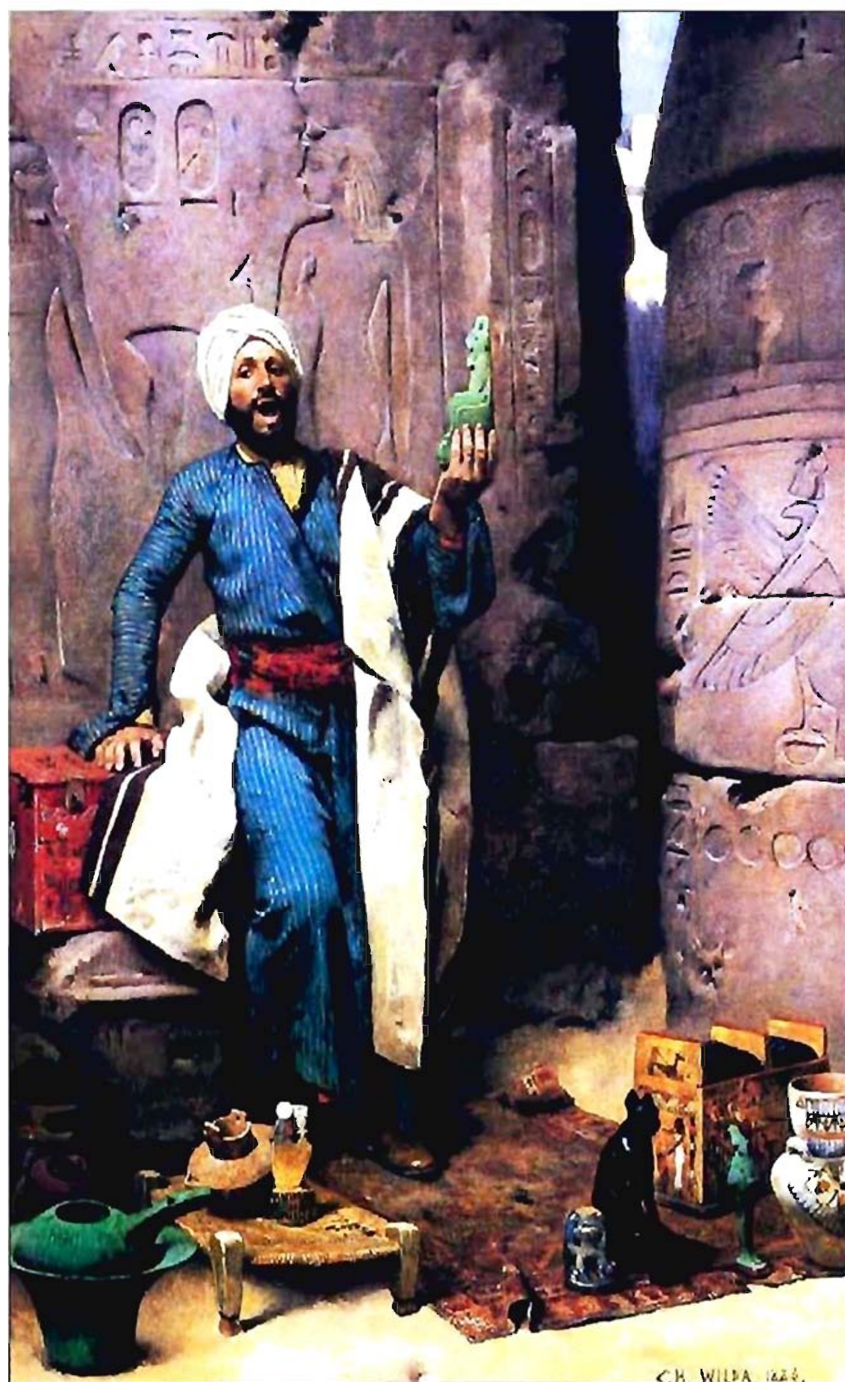
لوحة (٢٣٥) بيفر كليمانس (١٨٢٠ - ١٨٨٤): كليوباترة في رحلة نيلية. لوحة زيتية ١٤٥×٢١٠ سم. مجموعة خاصة.

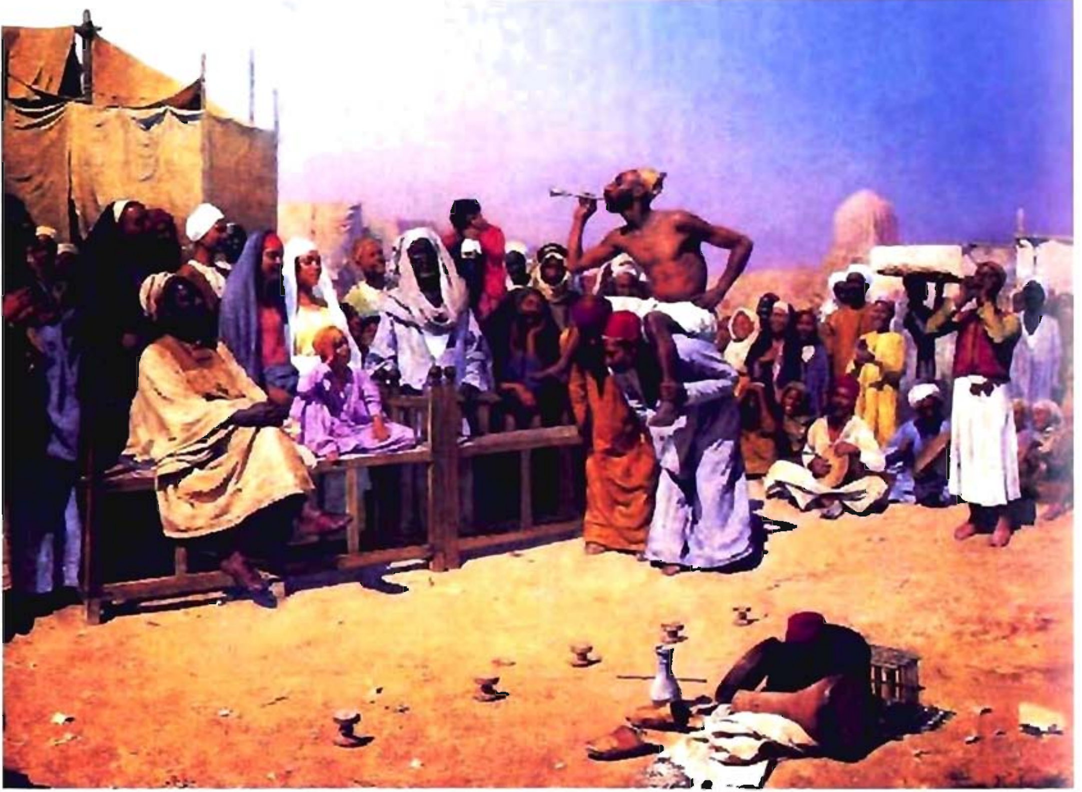


لوحة (٢٣٦) تشارلس فيلدا : راقصة منهمكة في الرقص فوق سجادة ، ترفع بيمناها دُفّا وبيسراها الصاجات، ويتابع إيقاعها بحماس قارع الطبلة وعازف على آلة وترية . وترتدي الراقصة سروالا مزركشا تعلوه صديرية شفافة مخططة بالقصب ، وتلفّ حول خصرها حزام عريض من الساتان الأحمر. وإلى جوارها منضدة خشبية تحمل إبريقا نحاسيا وتستند إليها آلة موسيقية وترية . وفوق السجادة «دبّوس» الرقص تجلّله الشرائط الملونة والزهور المتنوعة. لوحة زيتية ٢٣.٧٥×٤١.٢٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



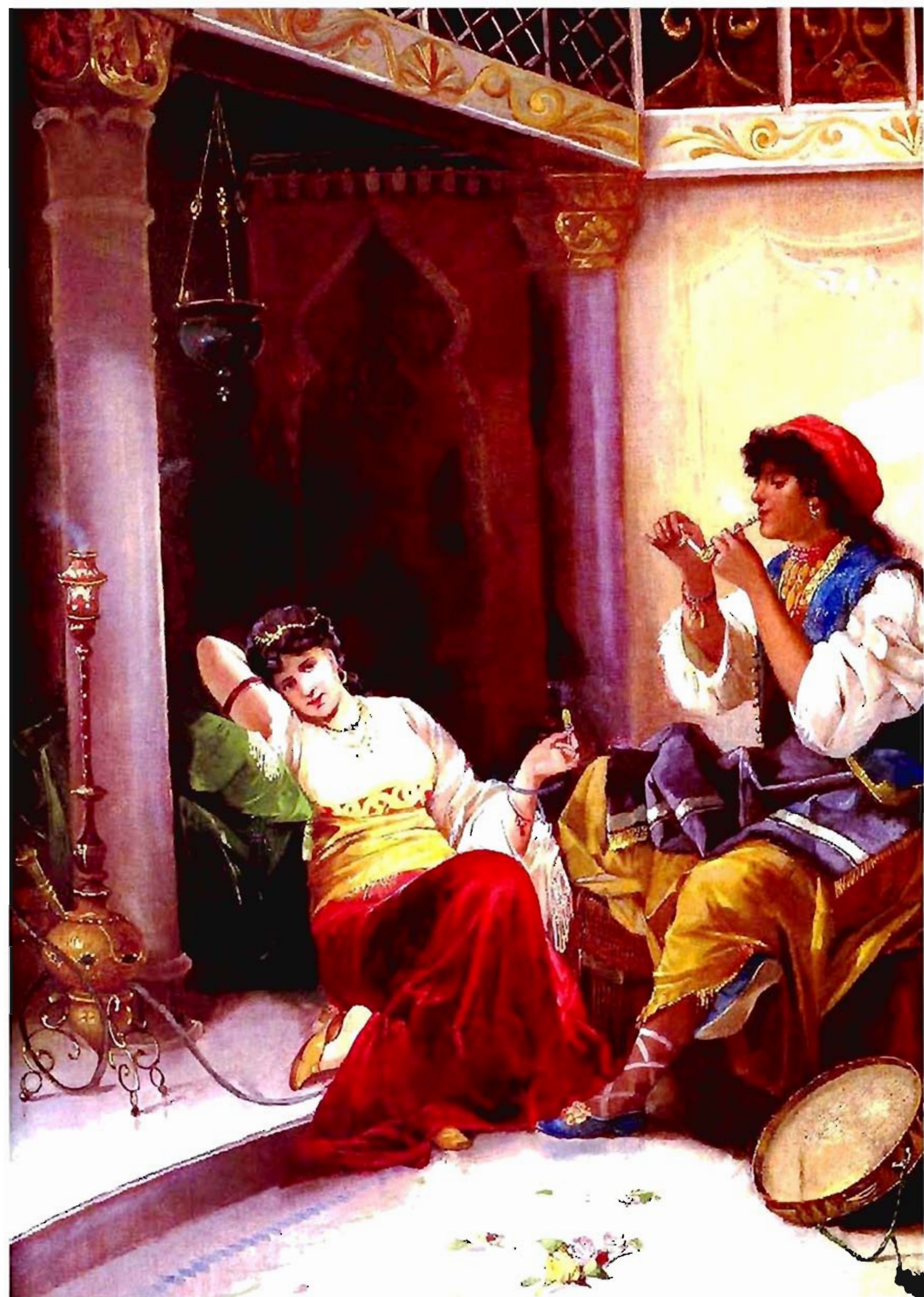
لوحة (٢٣٣) ليوبولد كارل مولر :
سوق على تخوم القاهرة ١٨٧٨.
لوحة زيتية ١٣٦×٢١٦.٥سم.
متحف الفنون الشرقية بفيينا


C.H. WILDA



لوحة (٢٣٨) فرانك كوسلر : حفلة ترفيهية شعبية بإحدى قرى مصر . ويحيط بالمهرجين نظارة مختلفو الأعمار ، متنوعو السحن والثياب والوضعات . جلسوا مبهورين بما يشاهدون من ألعاب يصفقون ويرددون صيحات الإعجاب والتشجيع . وثمة مهرج يعتلي ظهر اثنين من أعوانه وينفخ في بوق وآخر ينشد ، وتبدو أدوات الترفيه والطرب ملقاة على الأرض . لوحة زيتية ٨٧.٥٠١٢٨.٧٥ سم ، جاليري «المتحف» بلندن .

لوحة (٢٣٧) تشارلس فيلدا : تمثال ايزيس للبيع . بائع انتيكات مقلدة يرفع بيسراه تمثالا لإيزيس من النحاس المؤكسد بلون أخضر ليلفت انتباه المارة من السائحين ، وأمامه على الأرض قطع أثرية أخرى مقلدة من النحاس والخشب وتماثيل من البرونز والحجر . ويقف البائع أمام خلفية أثرية غير معروفة (وإن كانت حقيقية) من الأعمدة والجدران الحجرية المزخرفة بالحفر الغائر والخراطيش الهيروغليفية . لوحة زيتية ٢٨.٧٥ / ٤٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .





لوحة (٢٣٩ ب) لنتز: مشهد للحياة اليومية في الحرملك. تفصيل.

لوحة (٢٣٩ أ) كارل ليبرت أوجست لنتز -(١٨٩٦):
مشهد للحياة اليومية في الحرملك. ولقد كان من المتعذر على المصورين الأوربيين العثور على امرأة شرقية تقبل الوقوف نموذجا لهم، فلجأوا إلى خيالهم الجامح مستخدمين أحيانا نساء وافدات وأحيانا أخرى نساء من جنسياتهم مع لاختلاق أنماط متخيلة تشد نظر المشاهد الأوربي.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك©.



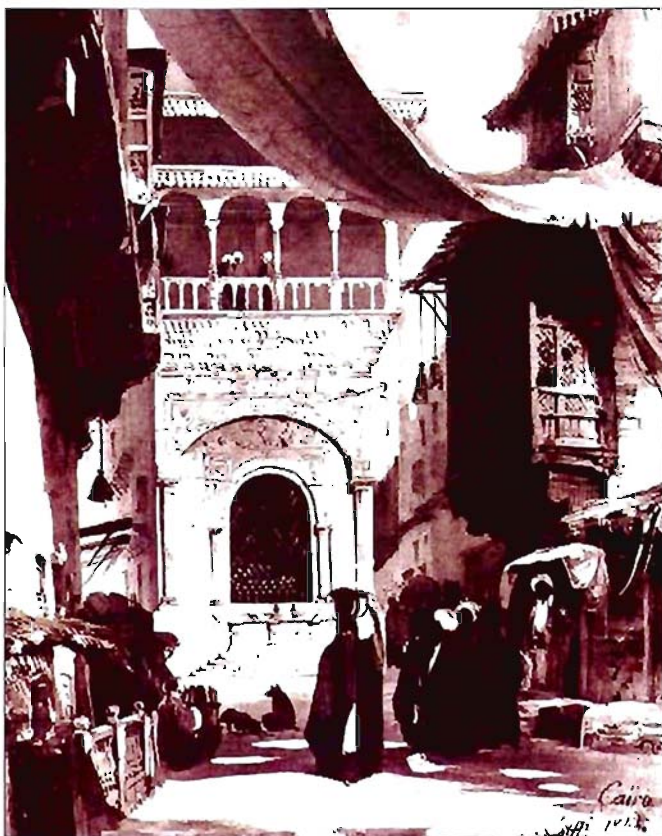
لوحة (٢٤٠) قسطنطين ماكوفسكي: عودة الكسوة الشريفة إلى القاهرة ١٨٧٥. ألوان مائية ٣٢ × ٤٨ سم. مجموعة خاصة بباريس.



لوحة (٢٤١) إيبوليتو كافي: قصر الباشا بالقاهرة ١٨٤٤. لوحة زيتية ٢٧ × ٤٤ سم. معرض إيبوليتو كافي بالبندقية.



لوحة (٢٤٢) إيبوليتو كافي : استراحة القافلة قرب أهرام الجيزة وأبي الهول . معرض إيبوليتو كافي بالبندقية.



لوحة (٢٤٣) إيبوليتو كافي: أحد شوارع القاهرة ١٨٤٤. معرض إيبوليتو كافي بالبندقية



لوحة (٢٤٥) خوان خيمينيز مارتن. عادات الحريم يزجين أوقات الفراغ. تصوير على غرار طراز الروكوكو الذي يتجلى من فرط شغف الفنان بالأناقة أسلوبا وموضوعا. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك (٤)



لوحة (٢٤٤) ألبرتو پازيني: مياه آسيا العذبة. مجموعة خاصة.

الفصل الخامس

المصوّرون الإنجليز

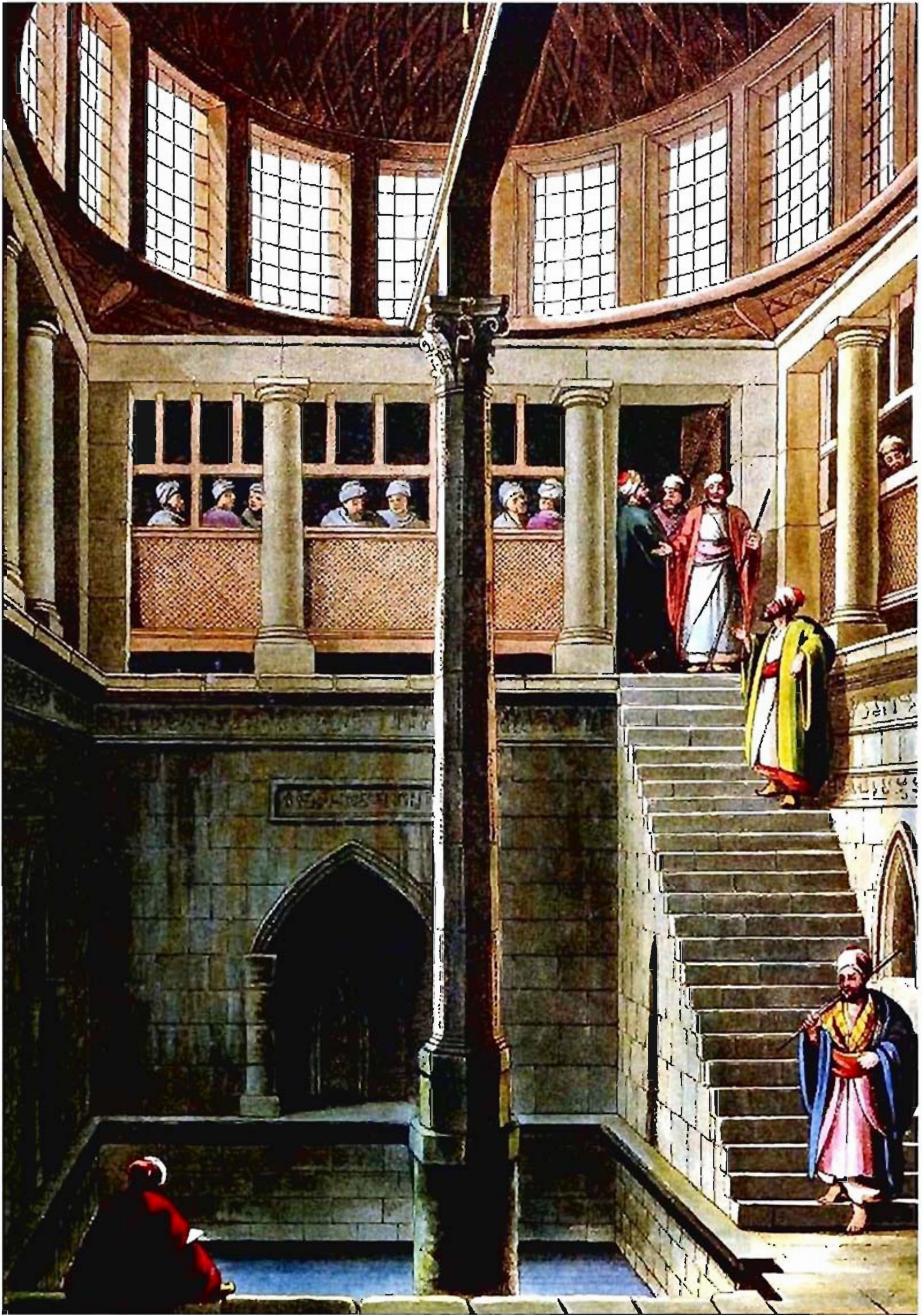
حفلت معظم مؤلفات القرن الثامن عشر الإنجليزية عن رحلات الشرق الأوسط بتصاوير من رسم المؤلفين أنفسهم تتخللها أحيانًا لوحات لفنانين محترفين. واعتاد مَنْ كانت لهم قدرة على الرسم من بين هؤلاء على أن يبعثوا برسومهم إلى حفارين لم يكونوا قد زاروا الشرق، وكثيرا ما كان هؤلاء يبدّلون في تلك الرسوم وفق هواهم، وكم استهوت صورٌ من بين هذه اللوحات بعضا من الفنانين لم يكونوا هم الآخرون قد زاروا الشرق فيُحيلونها عملا فنيا آخر لاصلة له بالأصل الأول. ومع اضمحلال الإمبراطورية العثمانية انتشرت بدعة الولع بالإكزوتية، وكانت فرنسا كما قدّمنا هي الأولى في الولع بكل ماهو تركي. وعلى حين وجدنا الفنانين الفرنسيين المقيمين باستنبول وما حولها أسبق إلى استخدام مواهبهم في هذا المجال، لم نجد السفراء الإنجليز في استنبول يلقون بالاً لرعايةمواطنيهم من الفنانين في استنبول إلاّ في الربع الأخير من القرن الثامن عشر، وكان أولهم هو سير روبرت إينسلي حين أخذت كل سفارة كبرى تباري الأخرى في أن تضم إليها عددا من الفنانين. ويكشف عن جهود إينسلي في تنوير الرأي العام البريطاني ما قدمه من مؤلفات متلاحقة بعنوان "مشاهد" لمصر وفلسطين والولايات العثمانية بأوربا وآسيا رسمها بطريقة الحفر الحمضي المائي Eau-Forte الفنان الموهوب لويجي ماير[٦٠] ما بين عامي ١٨٠١، ١٨١٠ نعرض منها ثلاث عشرة لوحة نادرة عن مصر.

ويكشف هذا الكتاب عن انتقال الاهتمام في أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر إلى تصوير المعالم المعمارية وما يحيط بها من مشاهد إكزوتية غريبة الطابع، مصحوبة بشروح غزيرة مستفيضة. وتتصدّر الكتاب لوحة لمقياس النيل الشهير في جزيرة الروضة بالقاهرة **(لوحة ٢٤٦)**، تليها مباشرة لوحة شاملة لأهرام الجيزة. وما أكثر ما كانت هذه الصور المطبوعة بطريقة الحفر الحمضي تُستنسخ بالألوان المائية فوق ألواح الزجاج لعرضها بواسطة الفانوس السحري- سلف البروجكتور العصري- في شتى المدن الأوربية **(لوحات من ٢٤٧ إلى٢٥٨)**.

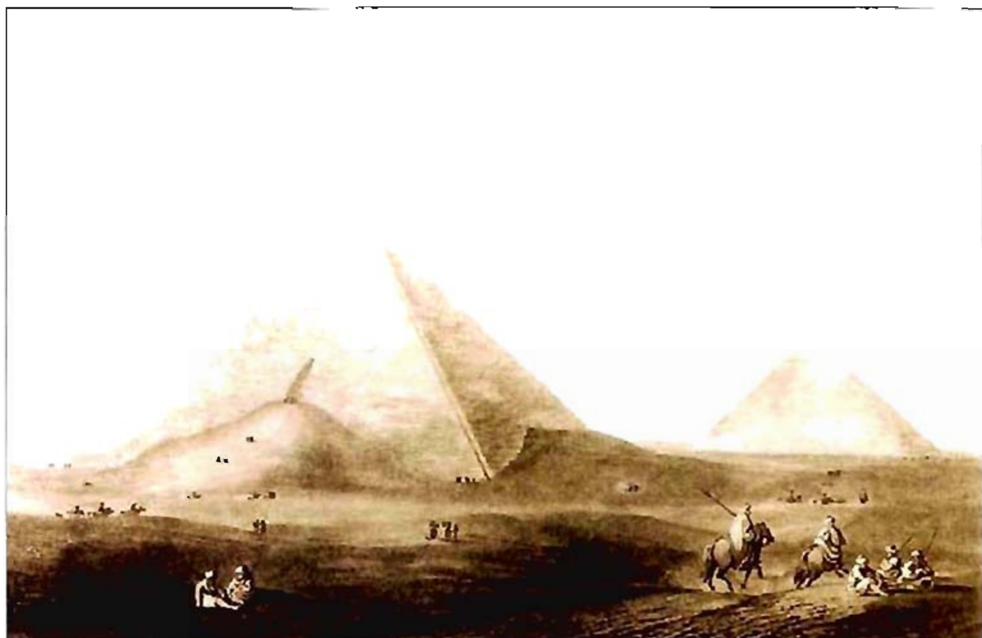
وكان العديد من الرحّالة الذين زاروا الشرق الأدنى بكثرة قرب نهاية القرن الثامن عشر على مستوى عالٍ من الكفاية الفنية، فقد كان معظم أثرياء الإنجليز قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي من هواة الرسم، ومَنْ لم يكن يجيد التصوير منهم اصطحب معه في رحلته رسّاما. وقد بدأت إنجلترا تفيد من الطرز المصرية القديمة حتى من قبل حملة نابليون، فقد أمضى الفنان الهاوي توماس هوب بضع سنين في تسعينات القرن الثامن عشر بين أطلال شرق البحر المتوسط يقتني التحف ويستوحي الآثار حتى ضمّن كتابه الذائع الصيت الذي نشره عام ١٨٠٧ عددا من تصميماته للأثاث مستخدما الصيغ المصرية القديمة[٦١].

(٦٠) Luigi Mayer: Views in Egypt. From the Original drawings in the possession of Sir Robert Ainslie. London 1804

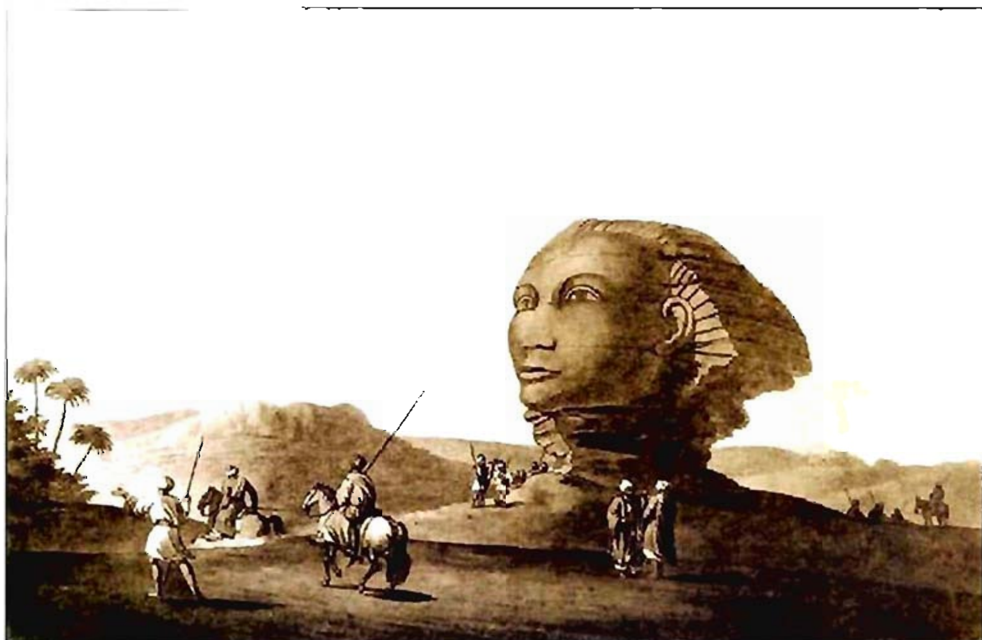
(٦١) Thomas Hope: Household Furniture and Interior Decoration Executed by Thomas Hope. London 1807



لوحة (٢٤٠٦). لويجي ماير: مقياس النيل بجزيرة الروضة

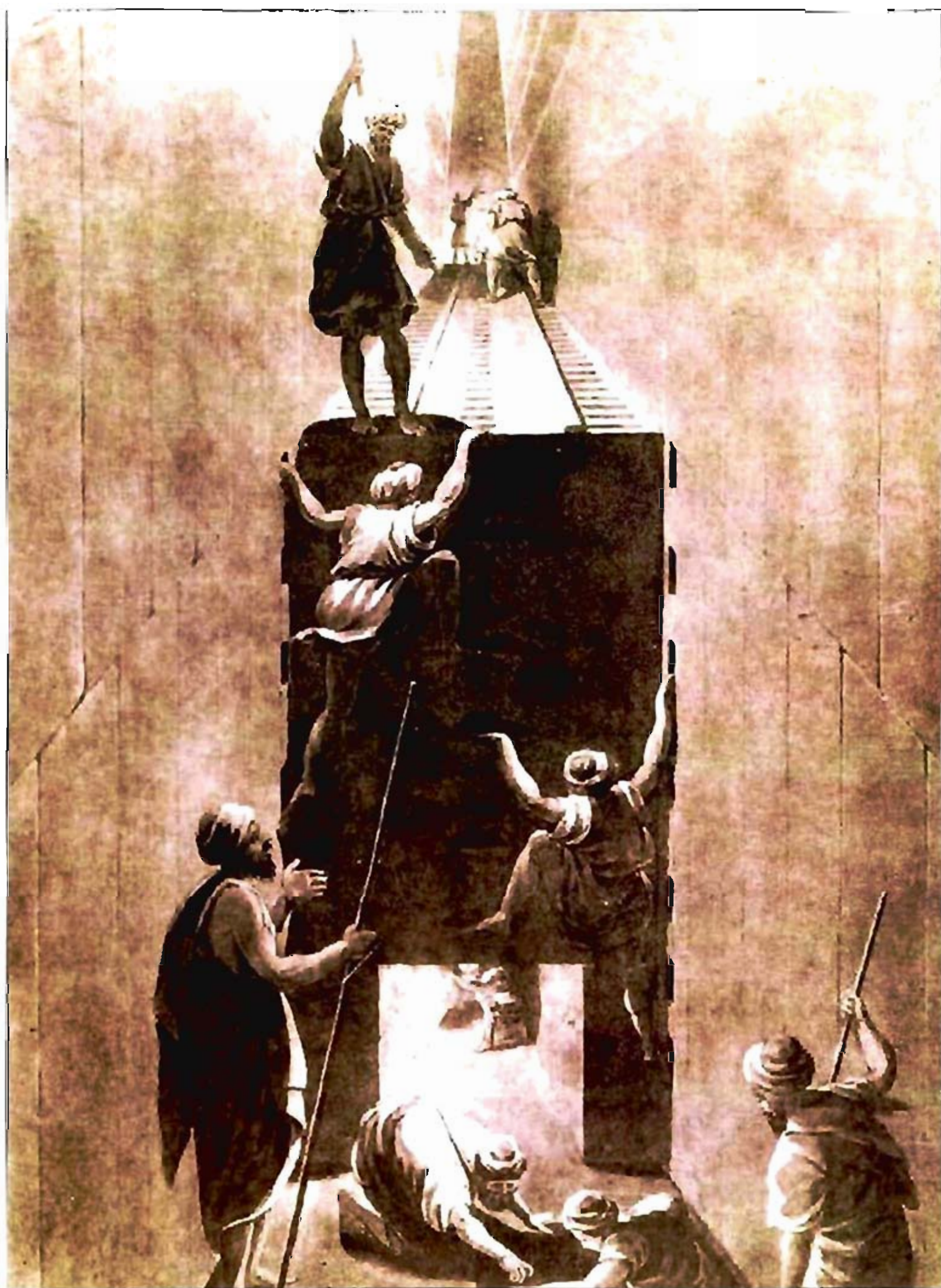


لوحة (٢٤٧) لويجي ماير: هرم خوفو وهرم خفرع.

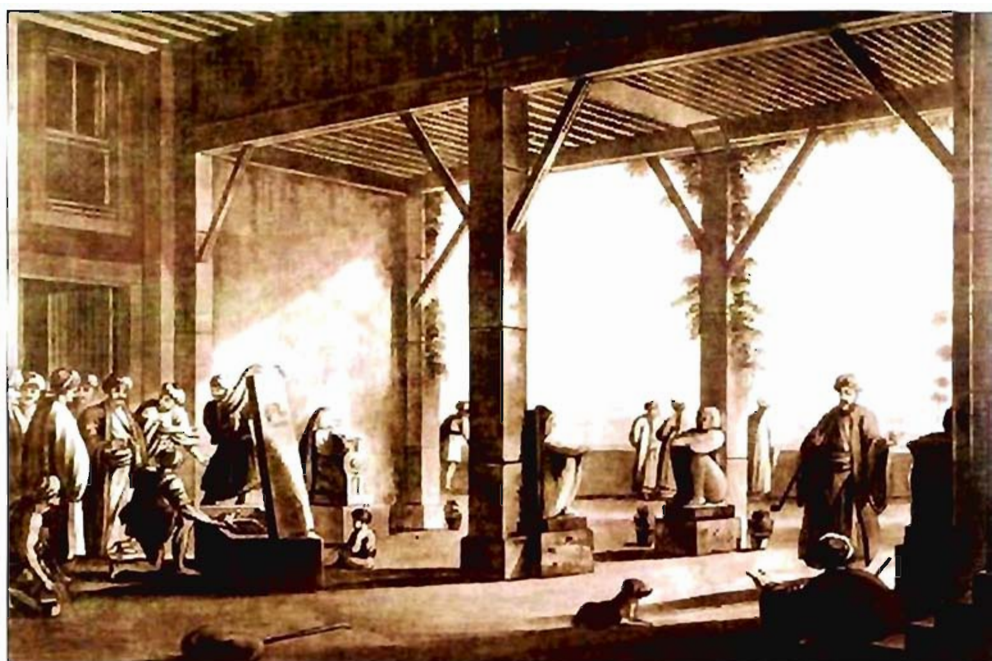


لوحة (٢٤٨) لويجي ماير: رأس «أبو الهول».

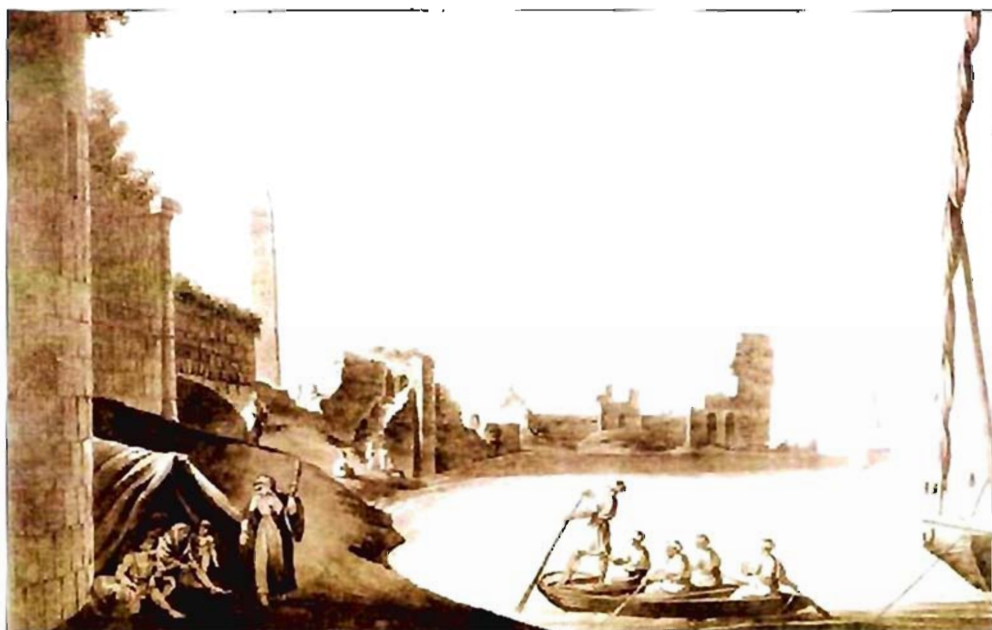
جميع لوحات لويجي ماير منقولة عن نسخة أصلية كان يقتنيها المرحوم د. مجدي وهبه أذن متفضلا باستنساخها



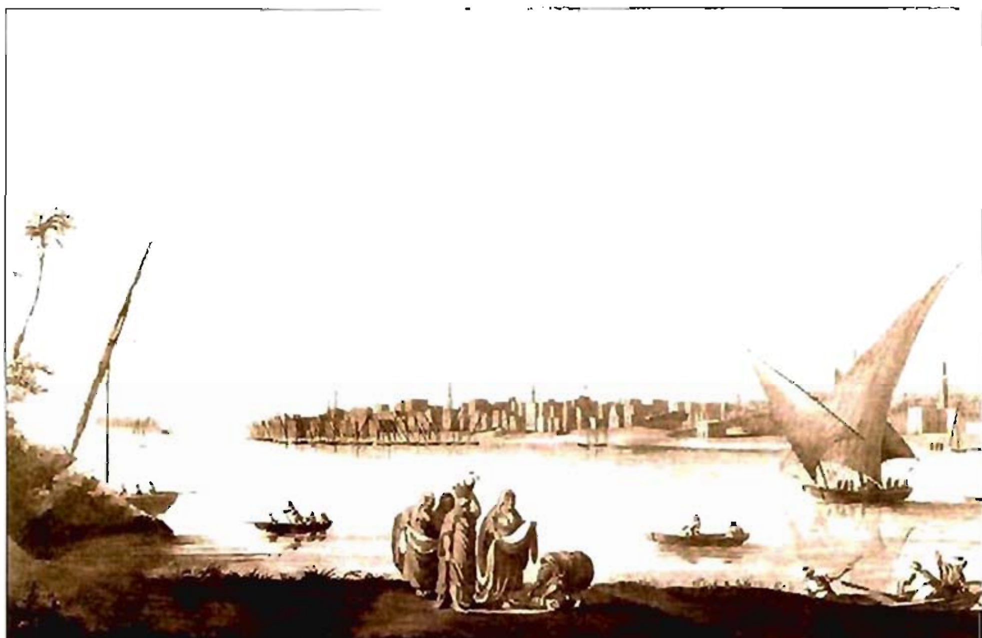
لوحة (٩ ٢٤) لويجي مايير: سرداب صاعد يؤدي الى غرفة الدفن المعروفة باسم غرفة دفن الملكة بالهرم الأكبر.



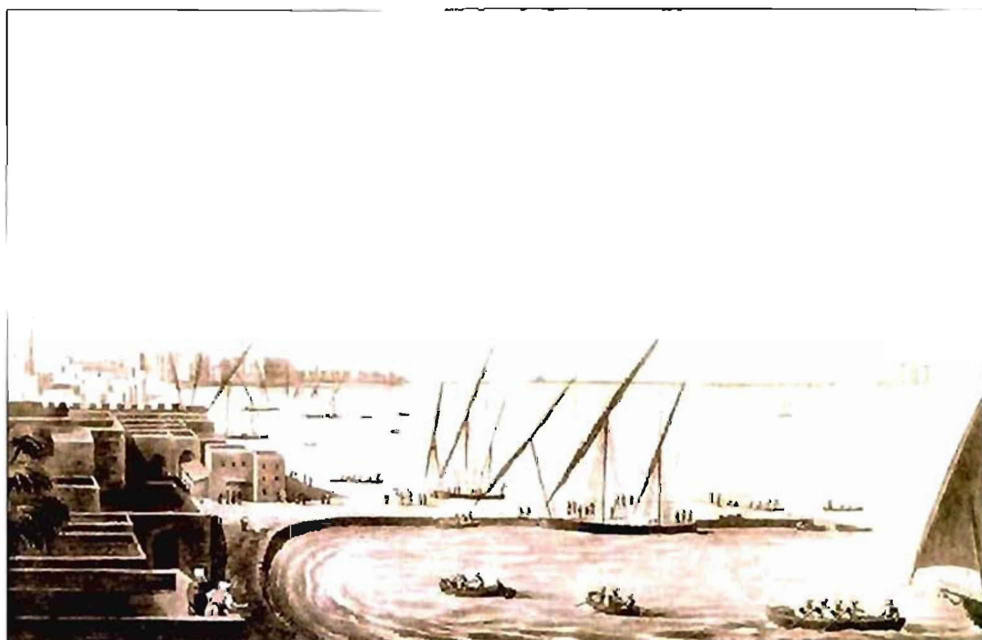
لوحة (٢٥٠) لويجي ماير . عاديات مصرية مصطفة في مدخل احد بيوت بولاق .



لوحة (٢٥١) لويجي ماير . مشهد سور الإسكندرية القديم . وتبدو من ورائه مسلة كليوباترة، المعروفة باسم إبرة كليوباترة .



لوحة (٢٥٢) لويجي مايير: مدينة رشيد .



لوحة (٢٥٣) لويجي مايير: جانب من مدينة الإسكندرية حيث تبدو قلعة قايتباي .



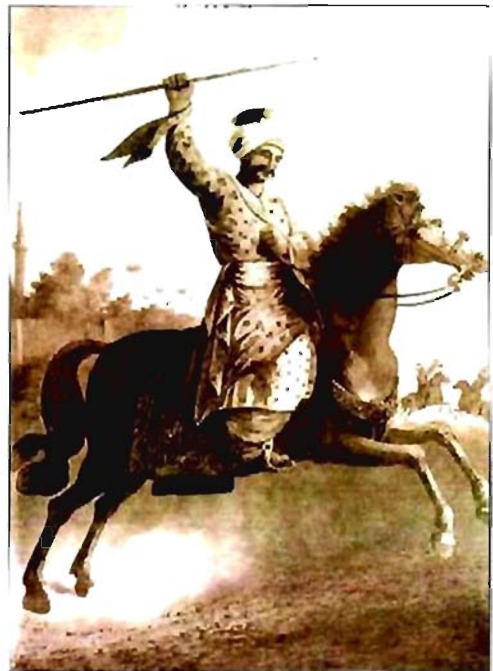
لوحة (٢٥٤) لويجي مايير: الميدان الرئيس بمدينة القاهرة حيث يبدو قصر مراد بك .



لوحة (٢٥٥) لويجي مايير: جنود المماليك في عرض عسكري بأحد الميادين.



لوحة (٢٥٧) لويجي ماير: أحد البكوات المصريين.



لوحة (٢٥٦) لويجي ماير: مملوك أثناء التدريب.



لوحة (٢٥٨) لويجي ماير: الغوازي.



لوحة (٢٥٩) جوزيف بينول. قافلة حطت رحالها في الصحراء لتاخذ قسطا من راحة. جاليري المتحف بلندن (١٨٤٠-١٩٠٠).

ومن بين روّاد التصوير الإستشراقي الإنجليز كان وليام بارتليت أكثرهم نشاطا وأبهرهم إنتاجا. وأغلب الظن أنه قبل أن يقضي نحبه عام ١٨٥٤ وقد بلغ من العمر خمسة وأربعين عاما، وهو في طريق عودته إلى بلاده بعد رحلته الخامسة إلى الشرق الأوسط، كان قد أنجز أكثر من ألف رسم احتواها مايربو على إثني عشر كتابا(٦٢). وكما كان بارتليت ماهرا في الرسم والتصوير كان كذلك مبدعا في الكتابة والتأليف. وجاءت تصاويره للمناظر الطبيعية والشخوص في أزيائها الرومانسية وأطلال القصور مصحوبة بتعليقات تتفق وجنوحه إلى الخيال. وكانت فلسطين محطّ حماسته لشغفه بالشخصيات والمواقع التي وردت في الكتاب المقدس **(لوحات من ٦٣ إلى ٦٨)**. ولم يفت بارتليت أي تفصيل ديني أو دنيوي أو مظهر من مظاهر الحياة المعاصرة ومن تاريخ المنطقة إلا وسجّله. كما أنه شارك بونومي ودافيد روبرتس في فن الوصف الطوبوغرافي المعروف باسم «البانوراما»، والمتمثل في تصاوير مكبّرة للمناظر الخلوية الطبيعية لوفق تخطيطات أوّلية. وكانت هذه اللوحات تُعرض في مختلف المدن الإنجليزية لينعم بمشاهدتها كل من يقعد عن زيارة متاحف لندن ومعارضها أو من يتعذّر عليه زيارة الشرق الأوسط.

وثمة فنان إنجليزي آخر هو جوزيف بينول، نبغ في الرسم بالألوان المائية والصمغية [جواش] وإن لجأ إلى الزيت أحيانا. وكانت معظم موضوعاته مشاهد من مصر وسيناء والقدس، تناول فيها بصفة خاصة مسيرة القوافل في الصحراء، تتصدّرها على الدوام ناقة بديعة ناصعة البياض، فقد ظلّت الصورة الغالبة المسيطرة على أذهان الأوروبيين عن الشرق هي قافلة الإبل التي قلّ أن يخلو رصيد أي مصوّر استشراقي منها. وقد جاءت رسوم بينول على درجة كبيرة من التماسك، شديدة التطابق مع الطبيعة، تتجلى فيها بوضوح مقدرة هذا الفنان التشكيلية **(لوحة ٢٥٩)**.

وليس هناك شك في أن مشاهد العصور الماضية التي كان يجري تصويرها على قدم وساق كانت موضوعات جديرة بالتسجيل(٦٣)، غير أنه مع تذليل وسائل السفر وعقبات الترحال غدت الولايات العثمانية تجتذب المحترفين من الفنانين أمثال وليام مولر(٦٤) وإدوارد لير الذين جاوز اهتمامهم تصوير مناظر العصور الماضية إلى الوصف الطوبوغرافي للمنطقة، وأمثال جون فردريك

(٦٢) انظر: الفصل الأول.

(٦٣) Picturesque صفة لما هو جذاب جدير بالتصوير لأي موضوع له سمات خاصة تؤهله لكي يسجّل تصويرا. كأن يكون بديع التنسيق، مثيرا للخيال أو للغريزة الفنية (م.م.م.ث).

(٦٤) William Muller ١٨١٢-١٨٤٥

لويس وداڤيد وينكي(٦٥) اللذين سجّلا سحر الشرق الغامض في الصور الشخصية ومناظر الطرقات والأزياء المتنوعة. وكان مولر قد قصد الشرق الأوسط عام ١٨٣٧ وهو في الخامسة والعشرين من عمره ومات شابا بعد ذلك بثمان سنوات. من أجل هذا كانت الكثرة من تصاويره نابضة بروح الشباب والنفثة الشاعرية.

وكانت شهرة كل من داڤيد روبرتس(٦٦) وجون فردريك لويس(٦٧) قد ذاعت بفضل تصاويرهما لإسبانيا التي زاراها عام ١٨٣٠ بعد طوافهما بأنحاء القارة الأوربية. وقد امتدت رحلة روبرتس (لوحة ٢٦٠) إلى طنجة في أول رؤية له للبلاد العربية قبل زيارته عام ١٨٣٨ لمصر والشرق الأدنى التي وضع عنها كتابه الضخم «الأراضي المقدسة ومصر والنوبة»(٦٨) (لوحة ٢٦١) ضمنه مجلدات ثلاثة فضلا عن مجلد عن مدينة القاهرة، ولعل العمارة الإسلامية التي كانت شبه مجهولة في أوربا وقتذاك قد اكتسبت بعداً جديداً بفضل لوحات روبرتس عن مساجد القاهرة وأضرحتها وجباناتها (لوحة ٢٦٢) وبخاصة عن جامع السلطان حسن. ولعل من الغريب أيضا أن يهدي كتابه وهو الإنجليزي إلى ملك فرنسا لوي



لوحة (٢٦٠) روبرت سكوت لودر، داڤيد روبرتس بالزي الشرقي.

فيليب. وقد أضفى عليه هذا الكتاب شهرة واسعة جعلت منه ألمع الرسامين الذين زاروا المنطقة حتى إن الملكة ڤيكتوريا تشوّفت إلى رؤية هذه اللوحات التي جرى عرضها في لندن وسائر المدن البريطانية، وكان من أسبق المشتركين لاقتناء هذا الكتاب أسقفا كانتربري ويورك. وأغلب الظن أن عمله في مستهل حياته مصمما للمناظر في مسارح أولدڤيك ودروري لين ثم كوڤنت جاردن حيث صمم ورسم سبعة عشر منظرا لأوبرا «الاختطاف من السراي» لموتسارت وغيرها كان سببا في شحذ حسّه الدرامي وسيطرة الطابع المعماري على أسلوبه، الأمر الذي يتجلى في شتى لوحاته المتنوعة عن مساجد القاهرة والمعابد الفرعونية وآثار الصعيد والنوبة (لوحة ٢٦٣)، تلك التصاوير التي تتميز بالدقة والتؤدة، والمترعة بالحيوية الآسرة الناقلة لسحر الشرق كما تتجلى فيها موهبته رساما يُجيد توزيع الكتل؛ إذ كان على جانب كبير من الحس بنسب التكوين في الصورة، كما كان بارعا في إخضاع الجزئيات للكل دون أن تفقد لوحاته شيئا من ثرائها.

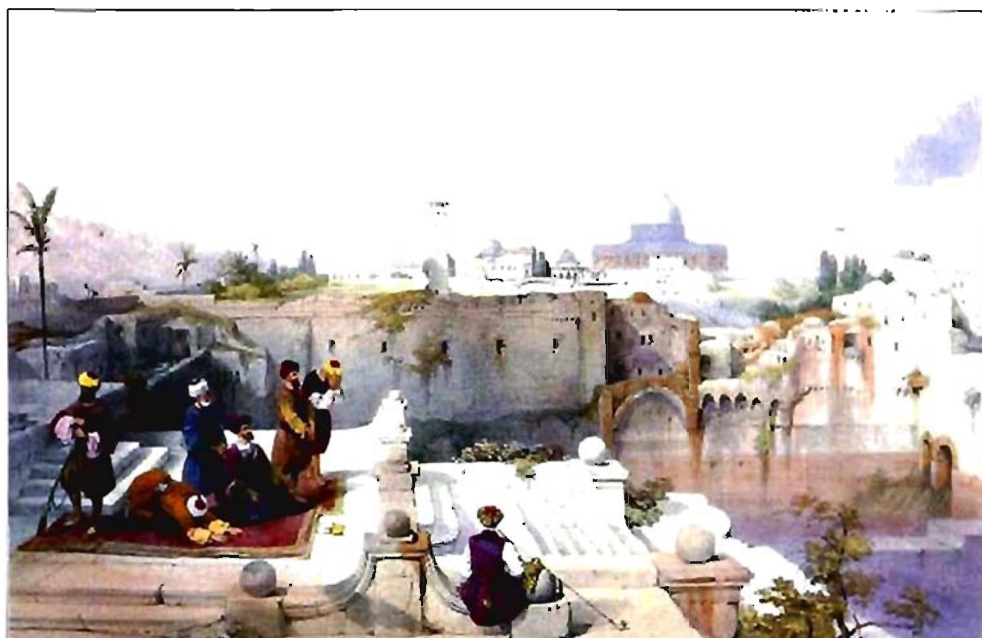
وقد خلف لنا داڤيد روبرتس إلى لوحاته الفنية الرائعة يوميات رحلته في مصر التي يسرد فيها انطباعاته ونشاطه الفني وإن لم يخل هذا وذاك من عبارات لاذعة هنا وهناك. فبعد أن زار الإسكندرية (لوحة ٢٦٤) وطاف بأنحاء مصر العليا حتى الشلال الثاني في مركب يعلوه العلم البريطاني وسجل رحلته رسما وتصويرا عاد إلى القاهرة التي وجد أنها لا تدانيها مدينة أخرى بمناظر طرقها وطرز مبانيها وأسواقها العامرة. وإذا هو يهيم بمساجدها فسعى إلى عباس باشا ليأذن له بالاختلاف إليها لتصويرها بعد أن حال بينه وبين ذلك خدم تلك المساجد إذ عدّوه زنديقا كافرا، فأذن له عباس باشا مشترطا عليه ألا تكون فرشاته من شعر الخنزير!، وجعل في صحبته جنديا إنكشاريا يدفع عنه الجماهير التي تزاحمه وتعترض سبيله وهو يصور، ولذلك كان يزهو بأنه أول فنان أتيح له أن يرسم هذه المساجد من الداخل، معترفا بأن ما يتكبده من عناء يهون أمام

(٦٥) David Wilkie
١٧٨٥ - ١٨٤١

(٦٦) David Roberts
١٧٩٦ - ١٨٦٤

(٦٧) John Frederick Lewis
١٨٠٥ - ١٨٦٧

(٦٨) David Roberts: Egypt and Nubia. From drawings made on the spot, With historical description by William Brockedon. Lithographs by Lows Louis. London 1846-48, 1. C. Moon, Publisher in ordinary to her Majesty. 20 Threadneedle Street. London 1840.



لوحة (٢٦١). دافيد روبرتس: مسجد « عمر » بالقدس.



لوحة (٢٦٢). دافيد روبرتس: موكب جنائزي في طريقه إلى الجبانة شرقيّ القاهرة ١٨٤٦. لوحة زيتية ٦٩×٩١ سم. مجموعة خاصة.

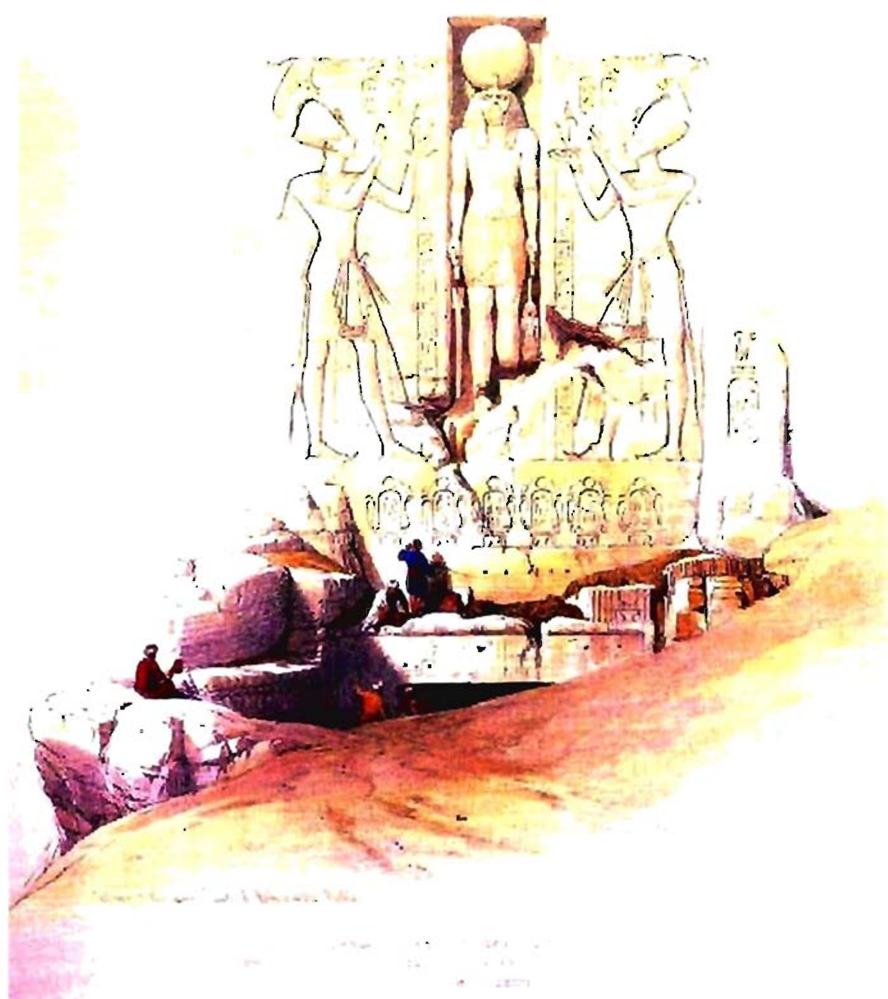


لوحة (٢٦٤). دافيد روبرتس: ميناء الإسكندرية.

الجمال الباهر الذي انفرد بتصويره لهذه المساجد التي حيل بين الأوربيين وبين النفاذ إليها حتى وصفها المصور وليام مولر عام ١٨٣٨ بأنها «حرمٌ مقدس موصد»، غير أنّا نجده مع هذا يقرّ بأنه لم يكن يضيق بمسلك المواطنين نحوه خلال أدائه عمله، خاصة بعد أن أخذ بنصيحة القنصل البريطاني فتزيّا بالزي التركي وحفّ شاربه.

وكان مما أكّده ضيق الشوارع وازدحامها واكتظاظ الأسواق التي كانت تعوقه أثناء قيامه بالتصوير، فكتب إلى ابنته قائلا: «إني إلى ما أجده من الأهالي من فضول أخشى أن تطأني النّوق بأثقالها فأتحوّل أنا الآخر إلى مومياء، فمشهد الإبل على مافيه من جمال قد يكلّفك حياتك. وكم وددت لو أنك معي ولو ساعة من زمان في سوق من هذه الأسواق، ويالها من أسواق تختلط فيها الشعوب الشرقية جمعاء: من أتراك ويونان بثيابهم الغريبة، ومن بدو أشتات في أزيائهم لم تظلّهم أسقف أو تضمّهم جدران وهم على هذا جميعا مسلّحون، ومن أخلاط متنافرة من المشرّدين المتسكّعين، ومن أرسال من النساء المحجّبات يمتطين الحمير أو البغال يحرسهن عبيد يمشون في إثرهن سود وبيض وذكور وإناث. يالها من أسواق تتنوع عروض سلعها التي جمعت بين سلع الشرق والغرب. ثم ما أدراك بأصحاب الحوانيت في وقارهم وهم جامدون في أماكنهم لاينزعون مباسم الشبوك من أفواههم ولاينبسون بكلمة ولا يردّون جواب سائل. ولا تظني أن التدخين في مصر قاصر على الرجال وحدهم بل إن النساء في مصر هن الأخريات يدخنّ في بيوتهن وإن كنّ لايستخدمن النرجيلة الشائعة بين الرجال بل يستخدمن نرجيلات أخرى أغلى ثمنا. ولأتركك الآن على تلك الإنطباعة في السوق لألقاك عند عودتي، وعندها ستعرفين الكثير عن القاهرة من يومياتي التي سجلتها تباعا، وكذا سترين أجمل مجموعة من الرسوم التي صوّرت عن الشرق».

لوحة (٢٦٣). دافيد روبرتس: غلاف كتاب روبرتس عن الآثار الفرعونية.





لوحة (٢٦٥). دافيد روبرتس: دافيد روبرتس برفقة القنصل البريطاني أثناء عرضه مشروع توماس واجهورن لتحسين الطريق البري الى السويس على محمد علي باشا.

وكان مما يثيره ويحنقه أن ما ألحقه الطفيليون من مغتصبي الآثار والتحف بأقدم نماذج الفن الرفيع لم يقف عند حد تشويهها ببتر يد أحد التماثيل التي حفظها الزمن سليمة أو اقتطاع أصبع من قدمها، بل إنه امتد إلى العدوان على قداسة المظهر الخارجي لهذه التماثيل بحفر أسمائهم الإنجليزية حتى على جباه الآلهة. وكان دافيدروبرتس قد التقى بمحمد علي في قصره بالإسكندرية بصحبة القنصل البريطاني كامبل وسط حشد من ضباطه. فاسترعى انتباهه ضآلة جسده وتثاقل مشيته التي تنتقص من هيبته في رأيه وغرابة زيّه التركي وطربوشه الأحمر وكثافة لحيته البيضاء بياض الثلج. وكم تمنّى طوال المقابلة التي دامت عشرين دقيقة لو أنه كان يحمل خلالها قلما وورقة يسجل عليها ملامح هذا الوجه المتفجّر حيوية في بورتريه، وإن كان قد سجّل هذا اللقاء من الذاكرة بعد ذلك في إحدى لوحاته المطبوعة بطريقة الحفر (لوحة ٢٦٥) وقد ألحّ سعيد باشا ابن محمد علي على مشاهدة لوحات روبرتس الذي ماكاد ينتهي من عرضها عليه حتى طالبه بإنجاز صورة شخصية له. وقد اعترف روبرتس في يومياته بأنه أحسّ بالحرج إذ لم يسبق أن اجتذبه تصوير البورتريهات إلا في القليل النادر، بالإضافة إلى أن ترهّل قوام سعيد وقسمات وجهه المبهمة وغير المعبّرة لم تثر فيه رغبة في تصويره، وبخاصة حول عينه الذي كان يحيّر أمهر المصوّرين، غير أنه لم يجد مهربا من الاستجابة لمطلب الأمير.

ويذهب جيمس بالانتين[٦٩] مؤرخ حياة هذا الفنان إلى أن روبرتس كان يتمتع بقدرة بصرية نادرة، إذ كان يلتقط بنظرة واحدة مساحة فسيحة من المنظر الذي يرنو إليه ثم يعكف على رسمه دون حاجة إلى التطلع إليه من جديد، وبهذه الملكة الفريدة أمكن لروبرتس أن يصوّر ضعف ما قام به أي مصوّر آخر وبنصف الجهد المبذول. وكان روبرتس على وعي بمغالاته أحيانا في خلع الأهمية على الموضوع الذي يصوّره، كما كان كثير التخوّف من أن يؤدي إسرافه في تصوير التفاصيل الدقيقة إلى التضحية بطاقة الرسم الخلاّقة، ذاهبا إلى أن العجالة المبدئية من شأنها أن تكون سطحية، ومع ذلك فقد تكون هذه الصيغة هي التي تسبغ عليها الجاذبية. ولذا كان يؤمن بأن مثل هذه العجالات أشد إرضاء للمشاهد على بساطتها منها بعد استكمال صيغتها النهائية المزدحمة بالتفاصيل الدقيقة التي تتناقص معها الطاقة المصاحبة للانفعال الوجداني والقوة الكامنة في الانطباع الوهلي الأول للمشهد. ومع أن جولة الشرق الأوسط كانت حلم حياته منذ الصبا إلا أنها كانت في الوقت نفسه مشروعا تجاريا مُربحاً بالنسبة له. وقليل هم الفنانون الإنجليز من مستوى روبرتس الذين استطاعوا زيارة تلك الرقعة الفسيحة التي اجتازها هو في رحلة واحدة، كشف فيها بريشته عن مصر والنوبة والأرض المقدسة وبعلبك، ولم يمنعه غير المرض من زيارة دمشق وتدمر **(لوحات من ٢٦٦ إلى ٣٠٣)**.

وليس من المعروف إن كان روبرتس قد استعان في تصاويره بآلة الكاميرا المضيئة التي تضفي الدقة على اللوحات المصورة، غير أن مستوى صوره الرفيع يكشف عن دقة في التفاصيل تنطق ببراعة هذا الفنان، بقدر ما يكشف تأمل جملة من التعديلات الدقيقة التي أدخلها عن عمد على نسب بعض المعابد المصرية عن أنه لم يستخدم هذه الآلة. فثمة مواقع كان من المتعذر عليه استخدامها فيها، فتصاويره للمساجد على سبيل المثال تضم مشاهد مصوّرة من زوايا يعسر على هذه الآلة التقاطها. ولعل أعظم مواهب روبرتس تتجلّى في مقدرته الفذّة على نقل ارتفاعات المباني ونسبها حتى في المناطق الضيقة المكتظة والتي بلغ بها مستوى لا يضارعه فيه غير آلات التصوير ذات العدسات الفسيحة الزوايا. كذلك انفرد هذا الفنان بقدرته الفائقة على استلهام صور جذابة من أبسط المناظر التي قد لا تتصف في ذاتها بأي شيء مميز فإذا هي على يديه ذات دلالة جمالية آسرة، كما سجّل الموضوعات المعمارية بتفاصيلها العامة دون إقحام التفاصيل الزائدة عن الحاجة. وكانت تصاويره المصرية بصفة خاصة رومانسية الطابع بالمقارنة بموضوعية الصور الفوتوغرافية المبكرة وواقعيتها، فلوحات أطلال معبدي الأقصر ودندرة على سبيل المثال تنطوي على لمحات من الأسى والشجن على ضياع الإنسان واندثار أعظم ما خلّفته العبقرية البشرية من آثار، وهو ما نلمسه في أغلب صوره المصرية. ويستخدم روبرتس الضوء والظل استخداما دراميا في تصوير العمائر المصرية، وخير نموذج لذلك هو لوحة البهو الخارجي لمعبد إدفو التي تضم هيكله الداخلي وصحنه الأمامي وبوابته الضخمة والتي تناسقت على نحو يشي بتأثره السابق بالأسلوب المسرحي. وعلى حين بعث استخدامه للتلاعب بين الضوء والظل في لوحة معبد دندرة من الخارج الحيوية في المشهد، أتاح له توزيع الضوء في تناسق متوازن في الداخل تسجيلا شاملا لتفاصيل نقوش هذا المعبد التي حفظها الزمن سليمة.

وهكذا كان روبرتس يتساق بين الفينة والفينة وراء التأثيرات الدرامية أو الشاعرية مثلما فعل في لوحته «ذكرى الصحراء عند اقتراب ريح السموم» حيث يكشف موضع قرص الشمس عن أن

(٦٩) James Ballantine: The Life of David Rubrts. Edinburgh 1866



لوحة (٢٠٦). دافيد روبرتس :
أبو الهول والهرم تعانقهما الشمس في مغيبها.
او كما دعاها الفنان «ذكريات الصحراء مع اقتراب ريح السموم الخماسين».

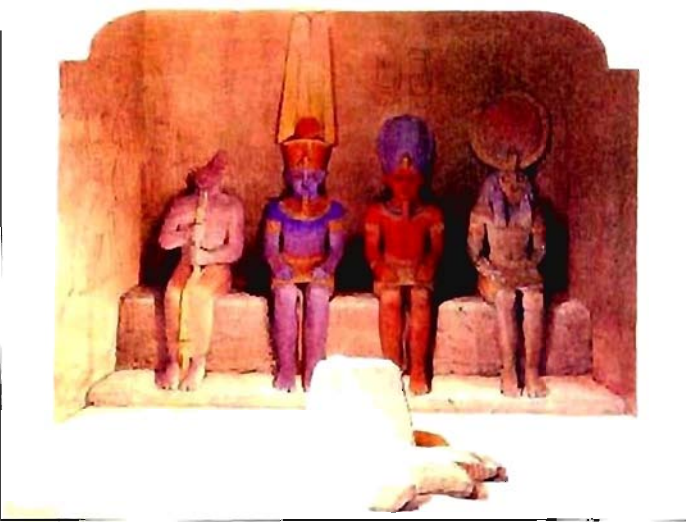
وقد اعاد روبرتس تسجيل هذا المشهد في لوحة زيتية اهداها إلى صديقه الروائي الكبير تشارلس ديكنز رمزاً للتقدير والإعجاب في يناير ١٨٥٠. فرد عليه ديكنز بانه سيعلقها بكل اعتزاز إلى جوار الهة دارد.



لوحة (٢٦٧). داڤيد روبرتس:
وجهة معبد «ابو سمبل»

لوحة (٢٦٨).
دافيد روبرتس : صالة الأعمدة بمعبد «أبو سمبل».

أبى الهول يرنو ناحية الاتجاه الخاطئ». وحين نالت هذه اللوحة إعجاب الروائي الشهير تشارلس ديكنز وعقد العزم على اقتنائها لفته المصور وليام هولمان هنت إلى هذه الهنة، مبيّنا له أن أبي لهول قد أقيم ليواجه الشمس وأن في وضعته هذه خروجا لا مبرر له عن أصول العقيدة المصرية، ومع ذلك ظل ديكنز مفتونا بها باعتبارها «ومضة شاعرية» أخاذة فأهداها له الفنان روبرتس رمزا لإعجابه هو الآخر به. وعلى الرغم من مثل هذه الانحرافات العرّضية إلا أن روبرتس كان شديد الحرص على تكامل الوحدة المعمارية حتى وإن ضحّى بالتفاصيل الشاعرية التي كان غيره يلتفت إليها مثل المغالاة في تصوير تقوّض المباني أو مايعلوها من أعشاب ونباتات متسلّقة. ثم إنه ترك وراءه على غرار سائر المصورين الطوبوغرافيين رصيداً من الرسوم بالغ الضخامة، إذ صوّر مئات العجالات التي ضمّت على الرغم من السرعة التي رسمها بها ما يكفي من التفاصيل لتنفيذ الصور المطبوعة بطريقة الحفر وإبداع الصور الزيتية فيما بعد داخل المراسم، ومن هنا جأ إلى أساليب خاصة في تكويناته الفنية وألوانها مما أثار ضده الناقد الفني جون راسكين أستاذ الفن بجامعة أكسفورد، الذي ذهب في تهجّمه عليه إلى حد التصريح بأنه لم يتبين في لوحات روبرتس أثرا يوحي بأية دراسة جادة أو أية محاولة تبدو فيها ألوان الأرض والسماء وظلالها مطابقة للواقع، فضلا عن أنه لم يعثر بينها على تلك العجالات الوهنية التي تسجّل انطباعا تلقائيا خالدا!



لوحة (٢٦٩). ديفيد روبرتس: قدس الأقداس بمعبد أبو سمبل، ويضم أربعة تماثيل لآمون رع والإله بتاح ورع حور أختي ورمسيس الثاني.

ولم يلبث روبرتس أن تحين الفرصة كي يسخر منه حين التقى به على مسمع من جميع الحاضرين بأكاديمية الفنون الملكية، فوصفه بأنه فنان عاجز أخفق في ممارسة الرسم فتطاول على مبدعيه.

وفي الحق إن اهتمامات روبرتس كانت منصبة على تقديم تسجيلات مصورة للأماكن النائية الغريبة على الجمهور الإنجليزي، مكتفيا بالإيحاء بتأثيرات الشروق والغروب وألوان ما يقع عليه بصره دون الالتزام بتسجيلها كما هي. وقد جاء على لسانه في تبرير موقفه: «لست أجادل في روعة مشهد البدو خلال الليل وهم يلتفون حول كومة الحطب الموقدة. وإذا كان مثل هذا المشهد يستثير غيري من الفنانين فلست على استعداد لكي أقطع مسافة ثلاثين ميلا في اليوم على ظهر جمل كي أجد نفسي في النهاية وقد أنهكتني الرحلة عاجزا عن تصويره».

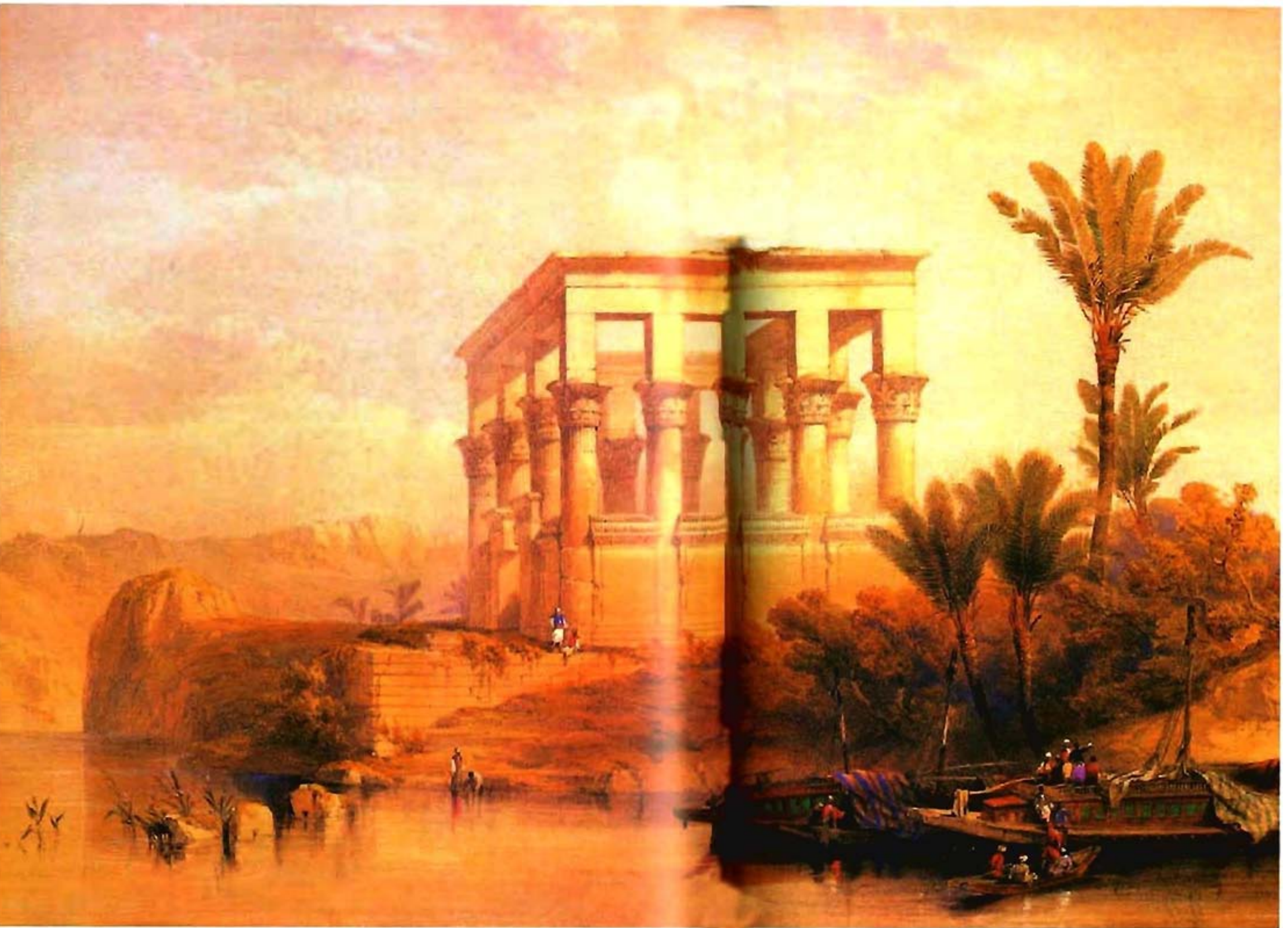
وعلى حين كان روبرتس محل إعجاب زملائه الفنانين وتقديرهم مثل دافيد ويلكي وغيره إلا أن بعضهم مثل وليام هنت كان ينظر إليه باعتباره فنانا تقليديا غير مجدد. ومع ذلك فالذي لا شك فيه أن تصاوير روبرتس وخاصة لوحاته المطبوعة بطريقة الحفر هي صور بديعة شديدة الجاذبية حتى إذا غضضنا النظر عن قيمتها الطوبوغرافية الرفيعة. وكان وليام ثاكري من بين الكتاب المولعين بتصاوير روبرتس، فأشاد به قائلا: «لقد طاف السيد روبرتس بثلاثة أرباع العالم وعاد بجعبة مترعة بلوحات تحمل ملامح تلك المدن وسكانها. ترى هل ثمة رسالة أشد إمتاعا من رسالة هذا الفنان المتنوعة الانطباعات المثيرة بلا حدود؟ إنها بلا ريب تعطي فرصا متواصلة للتأمل والتفكير. وإذا ما تطلع المرء إلى الإنجازات الخارقة التي حققها هذا المصور المثابر الجسور الذي تقوم يده بدور الخادم الأمين لفكره ووجدانه وكأنها الجني في أساطير الشرق متهيئة على الدوام لإبداع تصاوير فذة في سرعة خاطفة، أقول إن أي إنسان يهيم بالمغامرة لابد وأن تتسلل إلى وجدانه نبضات من الحسد تجاه هذا الفنان الموهوب الذي خط له القدر أن يلج باب المغامرة عن طريق التصوير. فطالع كتاب «الطبيعة» في مصدرها المباشر. هنيئا لك أيها المصور المحظوظ أن تصور البحر والشطآن من فوق سطح مركبك وأن تلقي مرساتك تحت أسوار القلاع والمدن وجدران المساجد، ثم تنهض وقد احتوت يداك منظوراتك الممتدة جذابة خلابة بخطوطها المحوطة المتنوعة وألوانها المتعددة التي أنجزتها في ساعة أو ساعتين ضربات سحرية من جنيك المطيع، أعني قلمك الأسر».



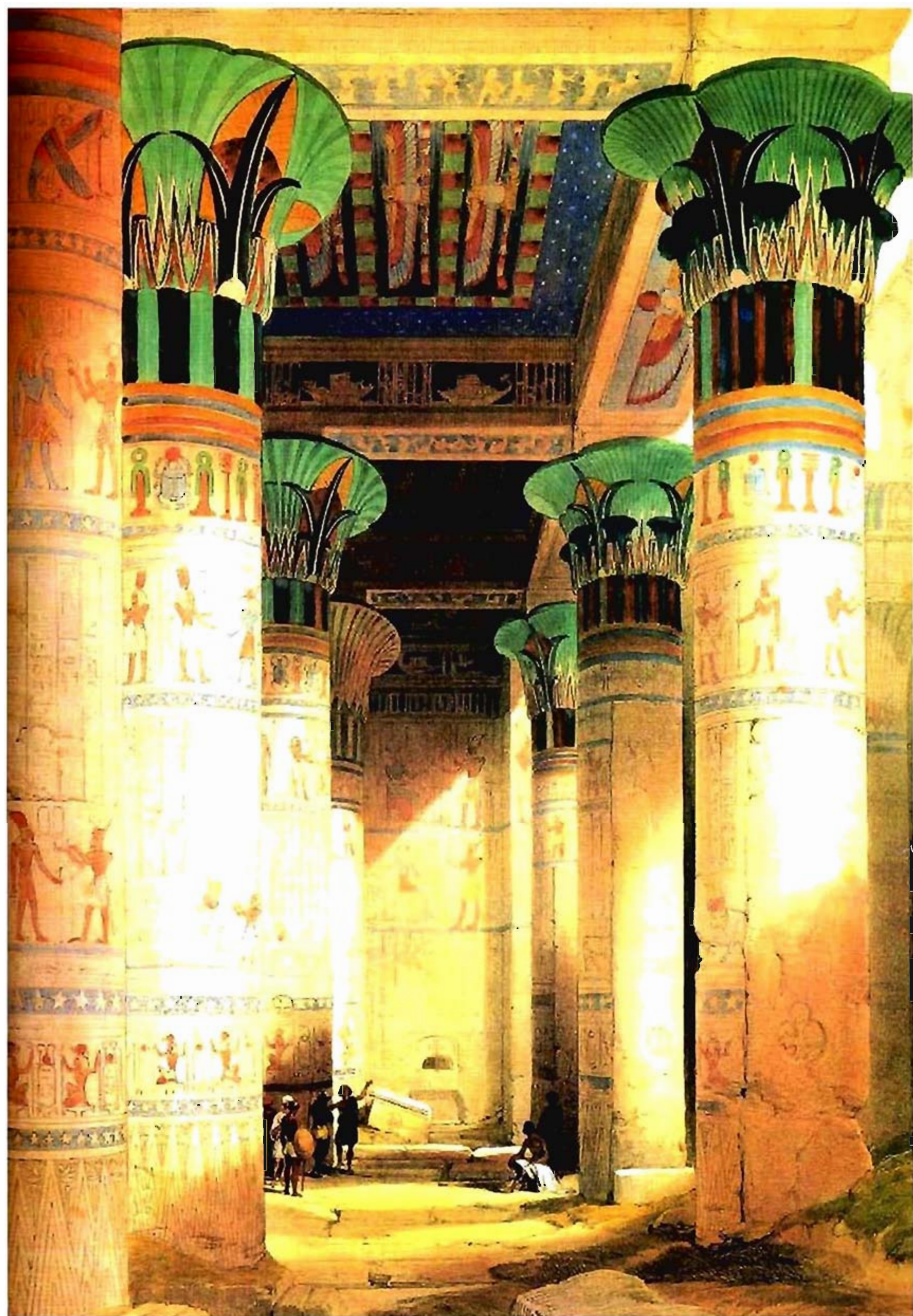
لوحة (٢٧٠). داڤيد روبرتس:
منظر عام لجزيرة فيلة.

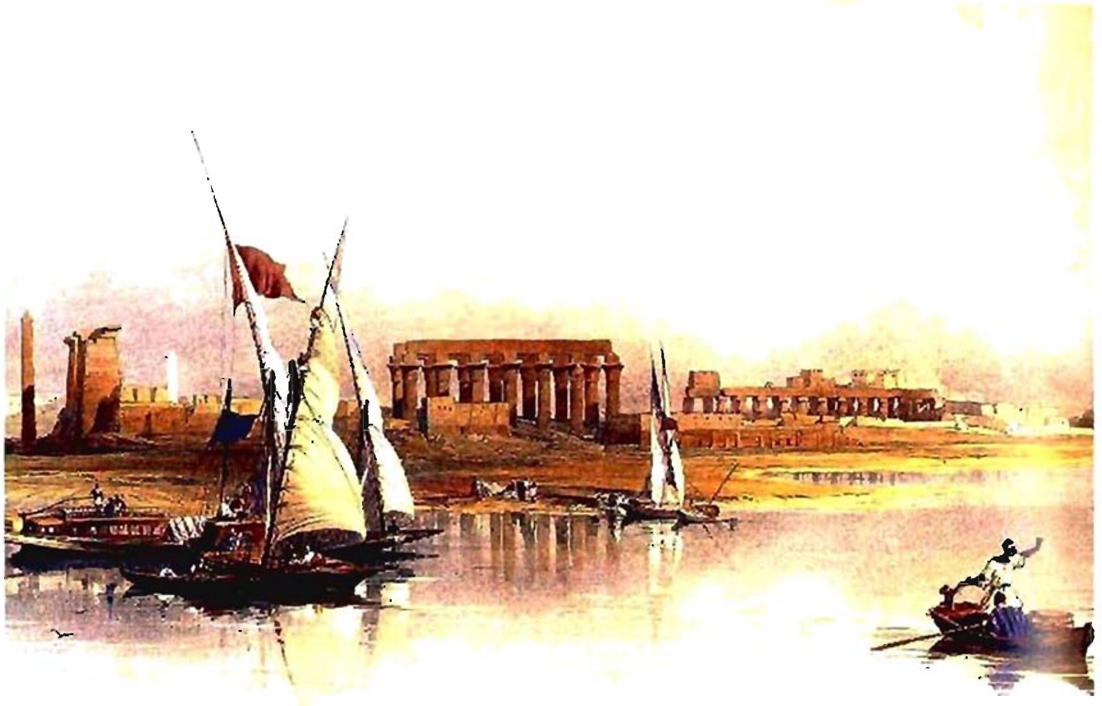


لوحة (٢٧١). دافيد روبرتس:
معبد ايزيس بجزيرة فيله
من الداخل.



لوحة (٢٧٢). دافيد روبرتس.
معبد إيزيس للكشوف
بجزيرة فيله.





لوحة (٢٧٤). داڤيد روبرتس. معبد الأقصر كما يُرى من النيل.

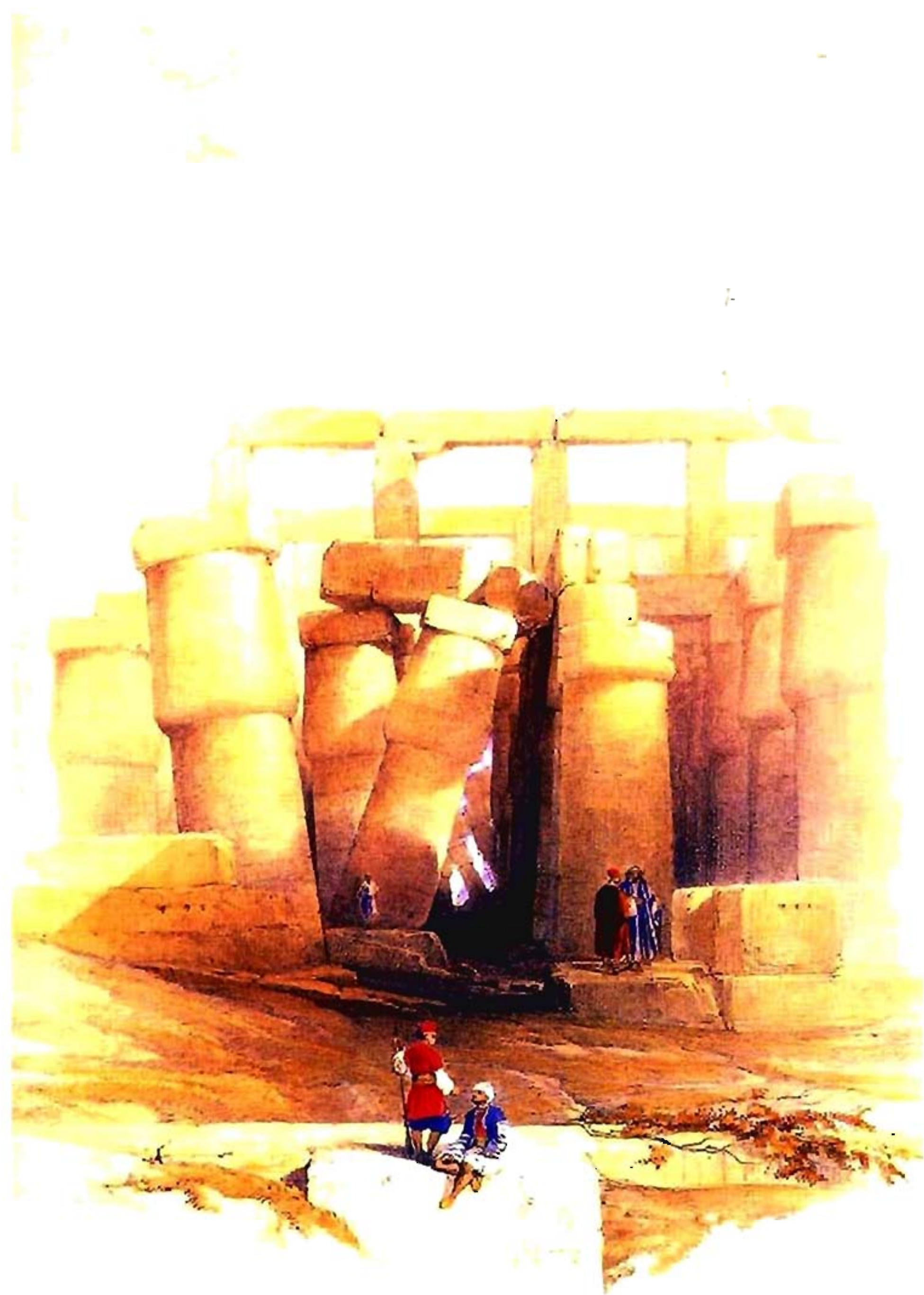
ص٢٨٤ ... لوحة (٢٧٥).
داڤيد روبرتس:
واجهة معبد أمون بالأقصر.

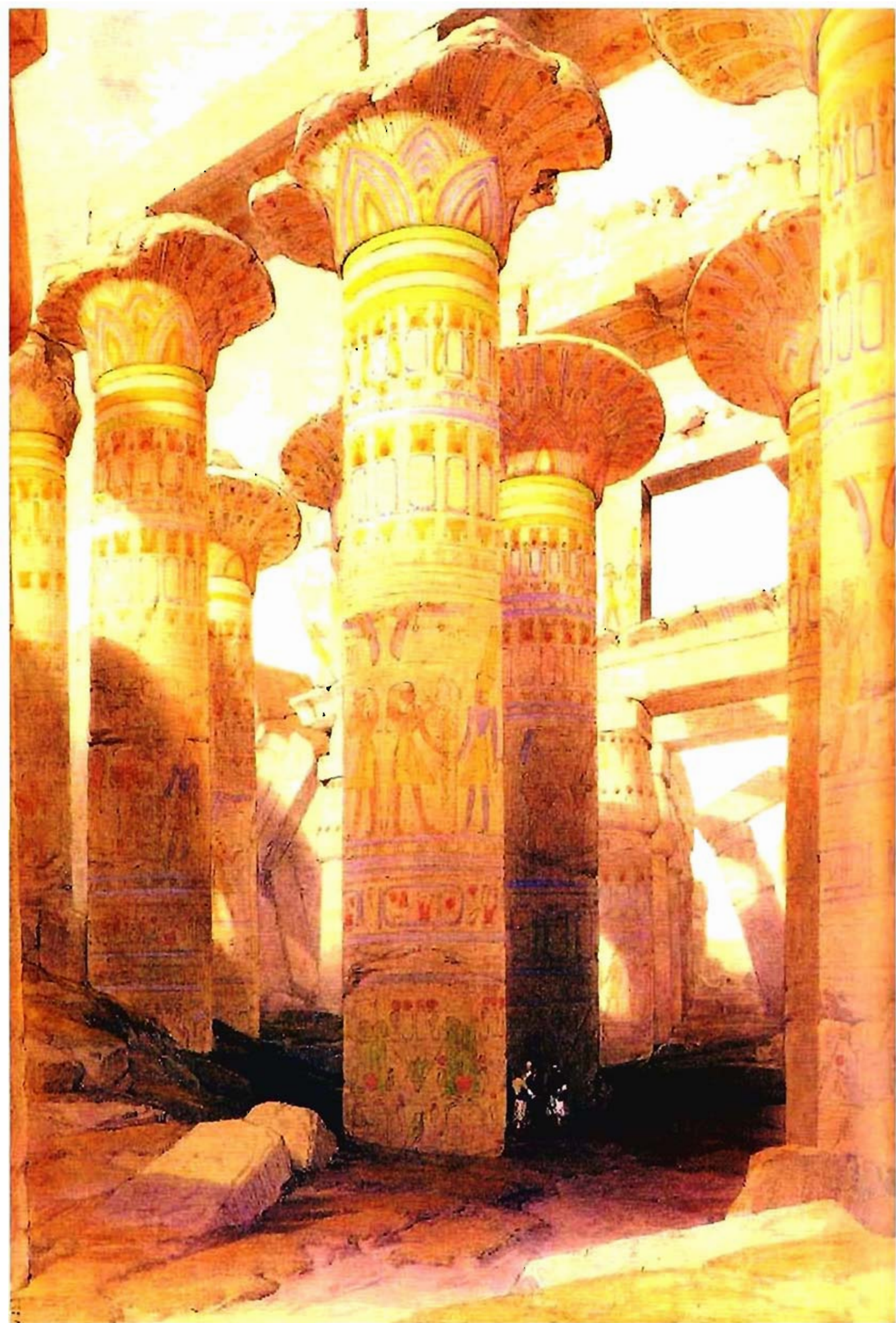
ص٢٨٦ ... لوحة (٢٧٦).
داڤيد روبرتس:
مشهد في صالة الأساطين (الأعمدة الأسطوانية) بمعبد الكرنك.

ص٢٨٧ ... لوحة (٢٧٧).
داڤيد روبرتس:
صالة الأعمدة الكبرى ١٣٤ عمود بمعبد الكرنك (سيتي الأول ورمسيس الثاني).

لوحة (٢٧٣). داڤيد روبرتس: صالة الأعمدة بمعبد إيزيس بجزيرة فيله.

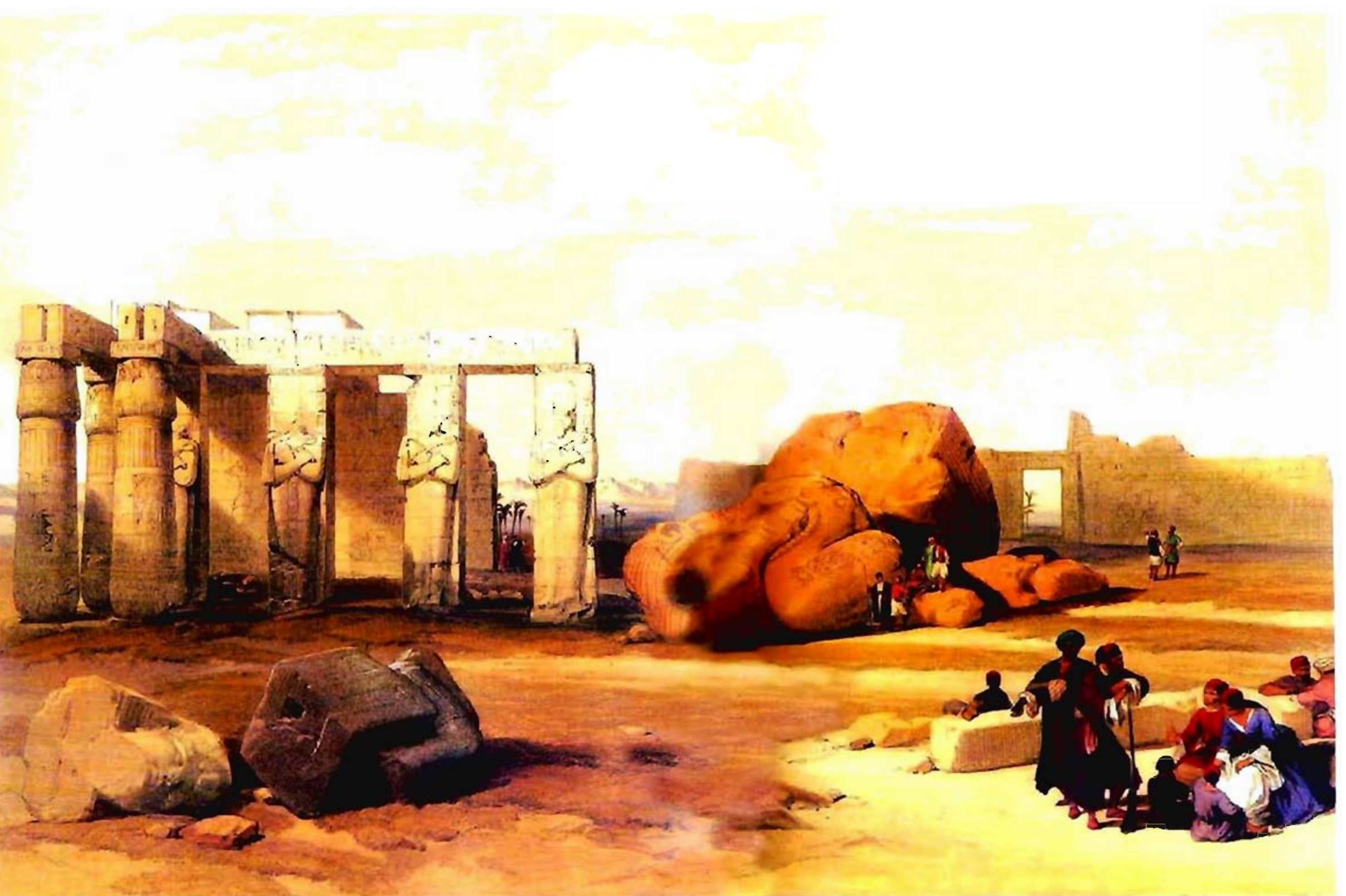








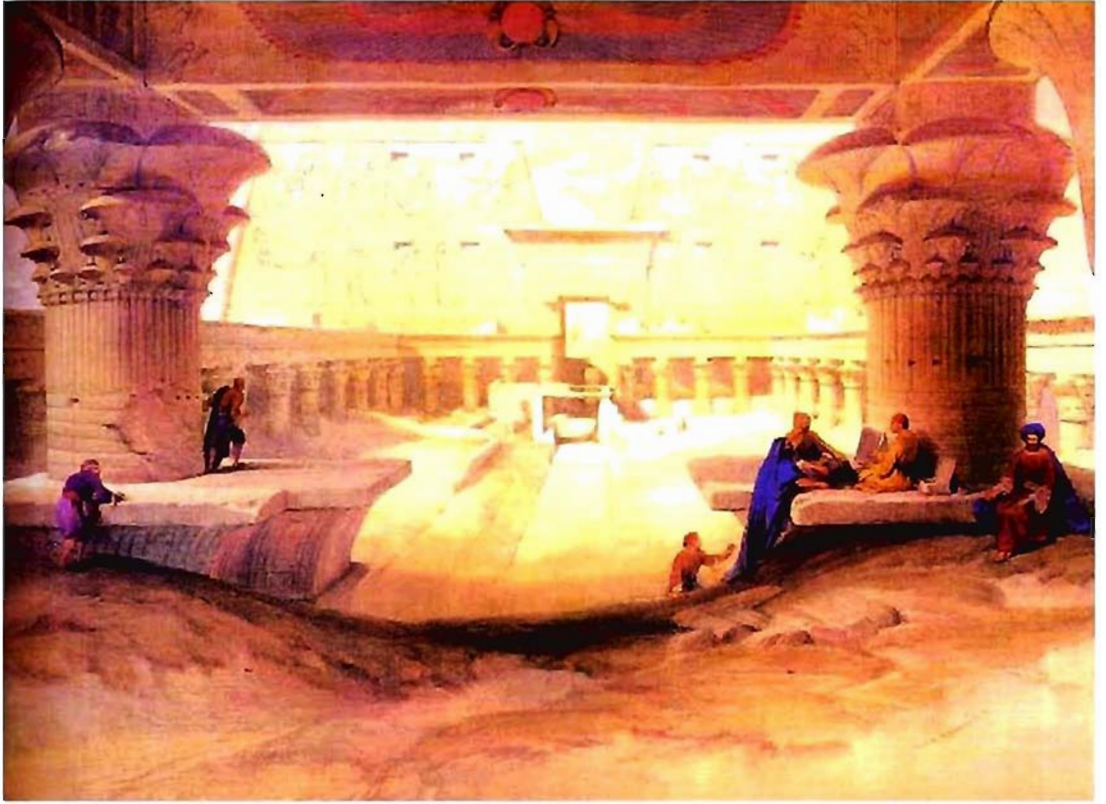
لوحة (٢٧٨). دافيد روبرتس: تمثالا ممنون عند شروق الشمس أثناء موسم الفيضان.



لوحة (٢٧٩). دافيد روبرتس.
تمثال رمسيس الثاني الضخم
بمعبد الرامسيوم (١٨٣٨).



لوحة (٢٨٠).
دافيد روبرتس: واجهة معبد الإلهة حتحور بدندرة.



لوحة (٢٨١) . دافيد روبرتس: نظرة إلى صرح معبد إدفو كما يرى من ناحية المدخل الأمامى.
«معبد إدفو هو أجمل معابد مصر. هو صورة رائعة من أى زاوية تتطلع إليه». دافيد روبرتس.



لوحة (٢٨٢) . دافيد روبرتس: نساء نُوبيات من قرطاسة على ضفة النيل.



لوحة (٢٨٣). دافيد روبرتس . جزيرة الروضة تطل على النيل ، وتبدو المعدية التى تنقل الأهالي إلى الجيزة .

لوحة (٢٨٤). دافيد روبرتس: غلاف كتاب
روبرتس عن الآثار الإسلامية بمصر.

EGYPT & NUB

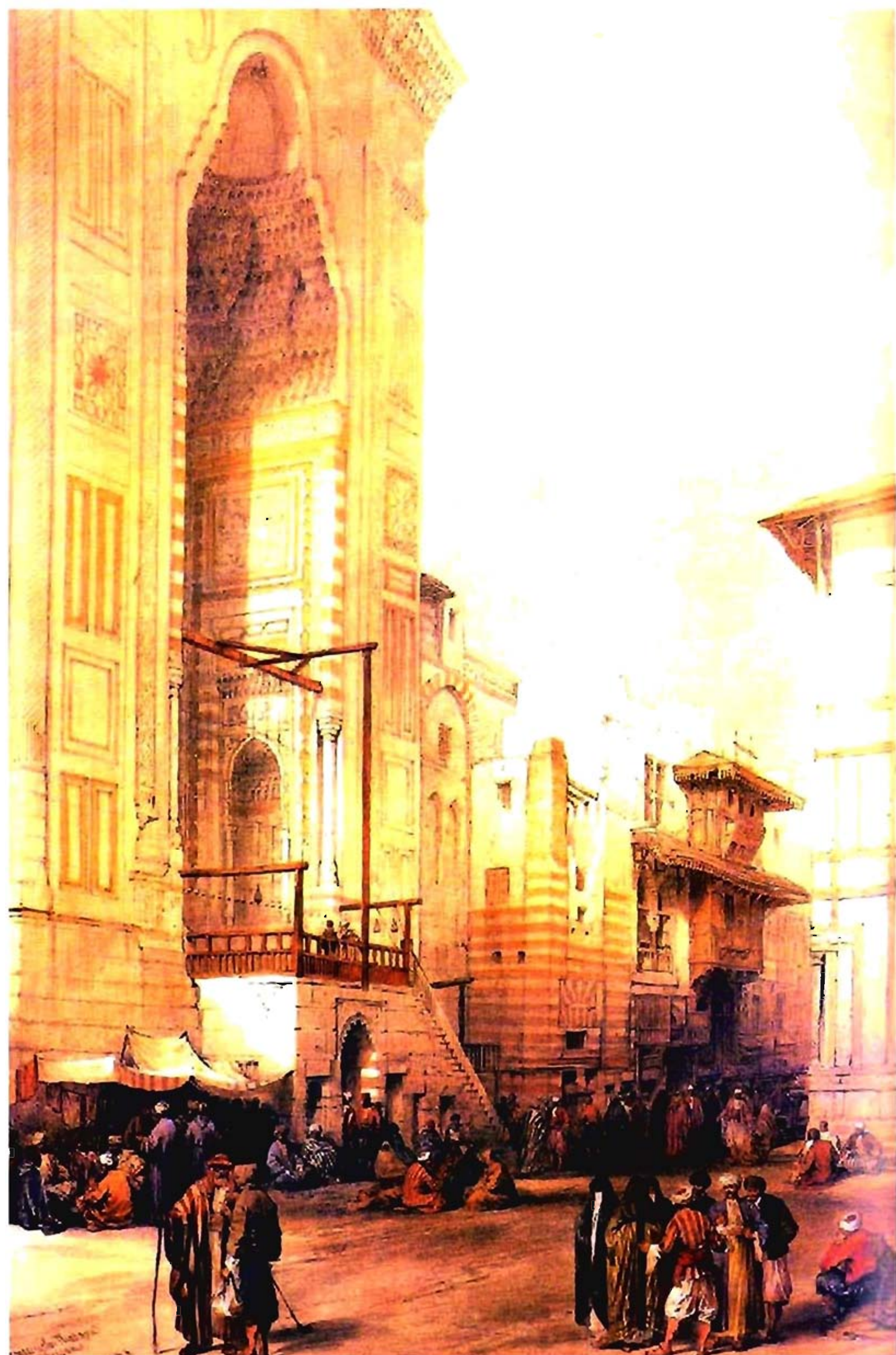
David Roberts, R.A.





لوحة (٢٨٥) . دافيد روبرتس: أهرام الجيزة كما تُرى من الضفة الشرقية لنهر النيل.

لوحة (٢٨٦). دافيد روبرتس:
المدخل المهيب لجامع السلطان حسن .



لوحة (٢٨٧). دافيد روبرتس:
جامع السلطان حسن.



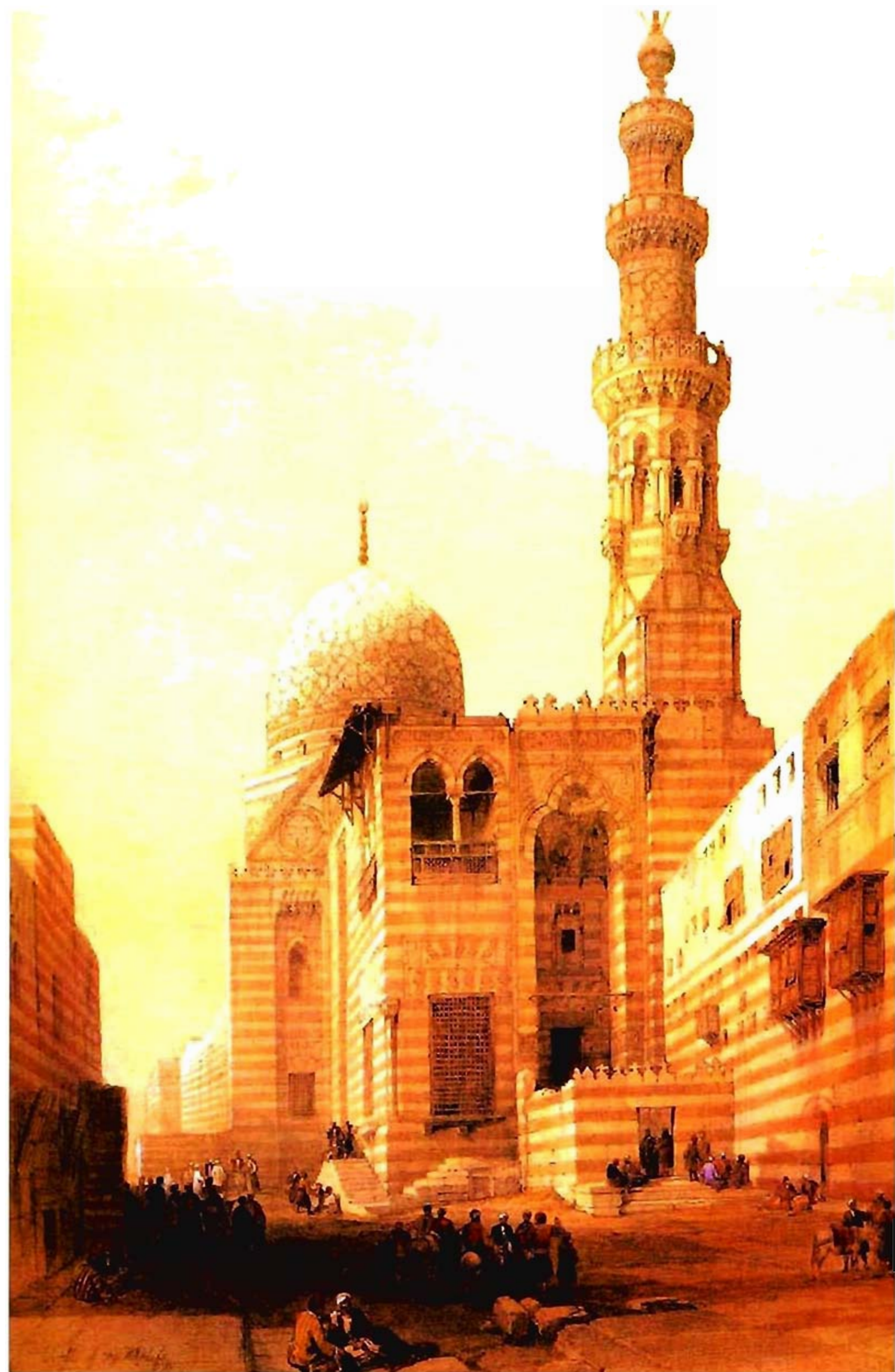


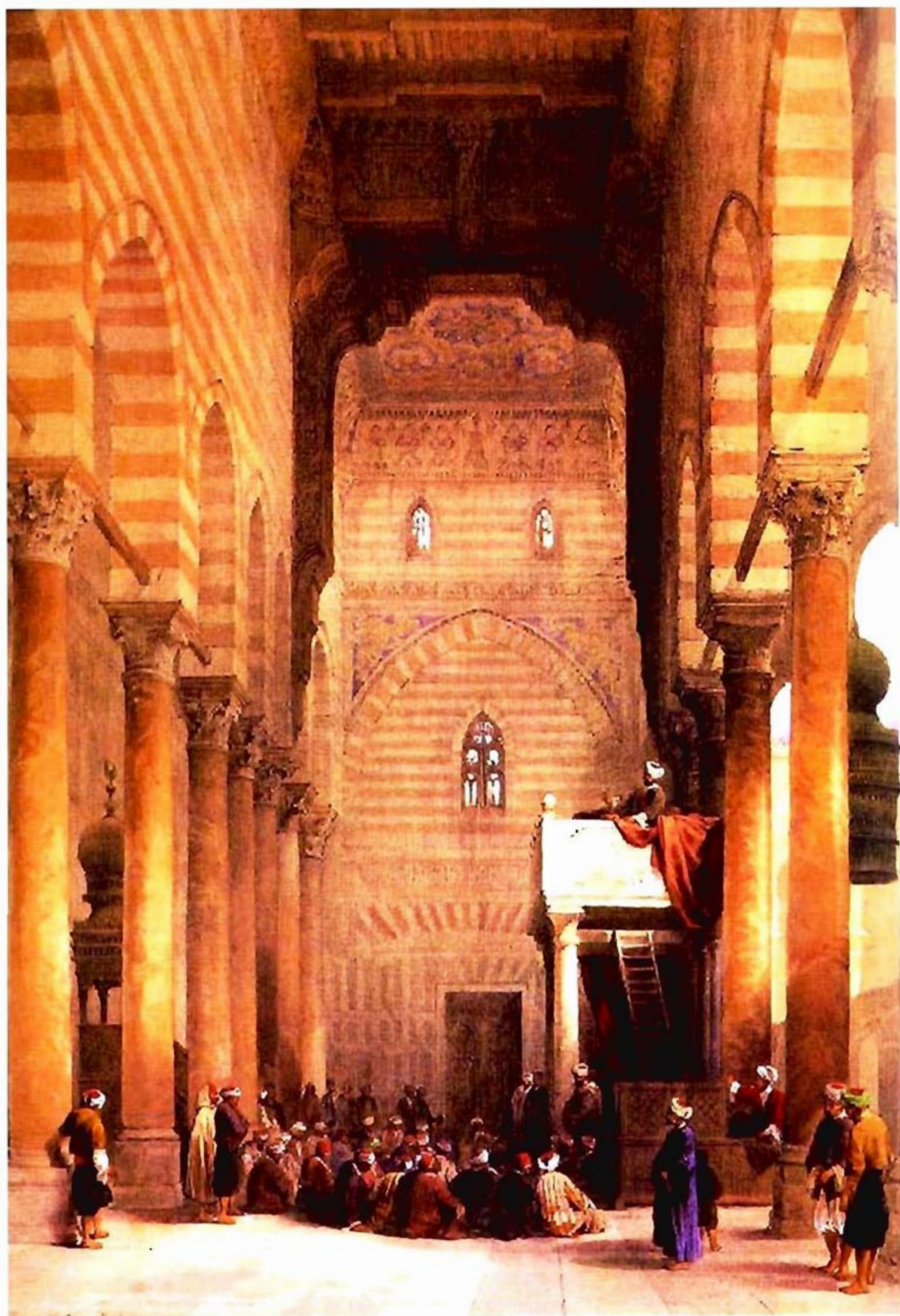


لوحة (٢٨٨) . دافيد روبرتس:
ميضاة جامع السلطان حسن .

لوحة (٢٨٩). دافيد روبرتس: مدخل قلعة صلاح الدين بميدان الرميلة.

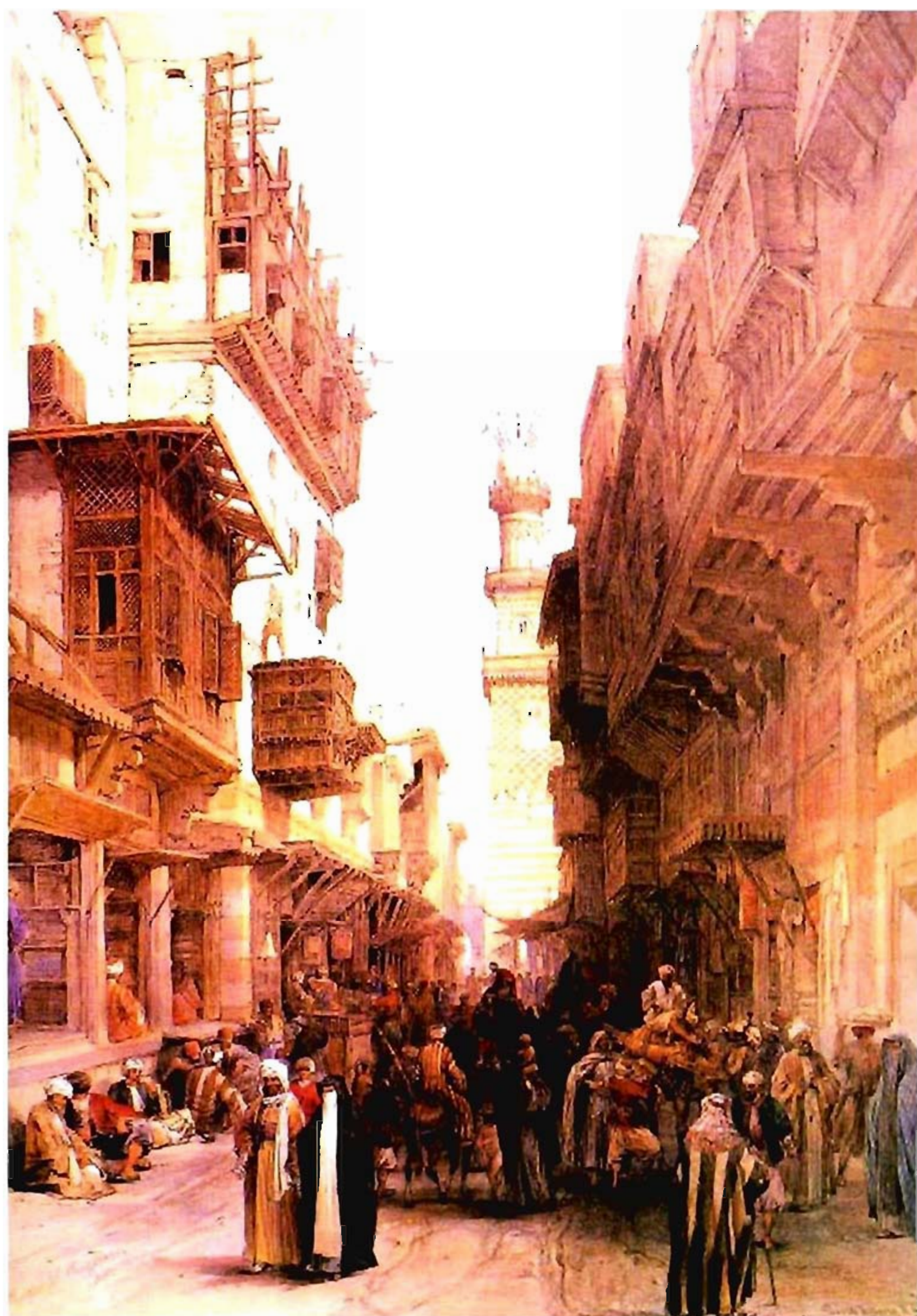






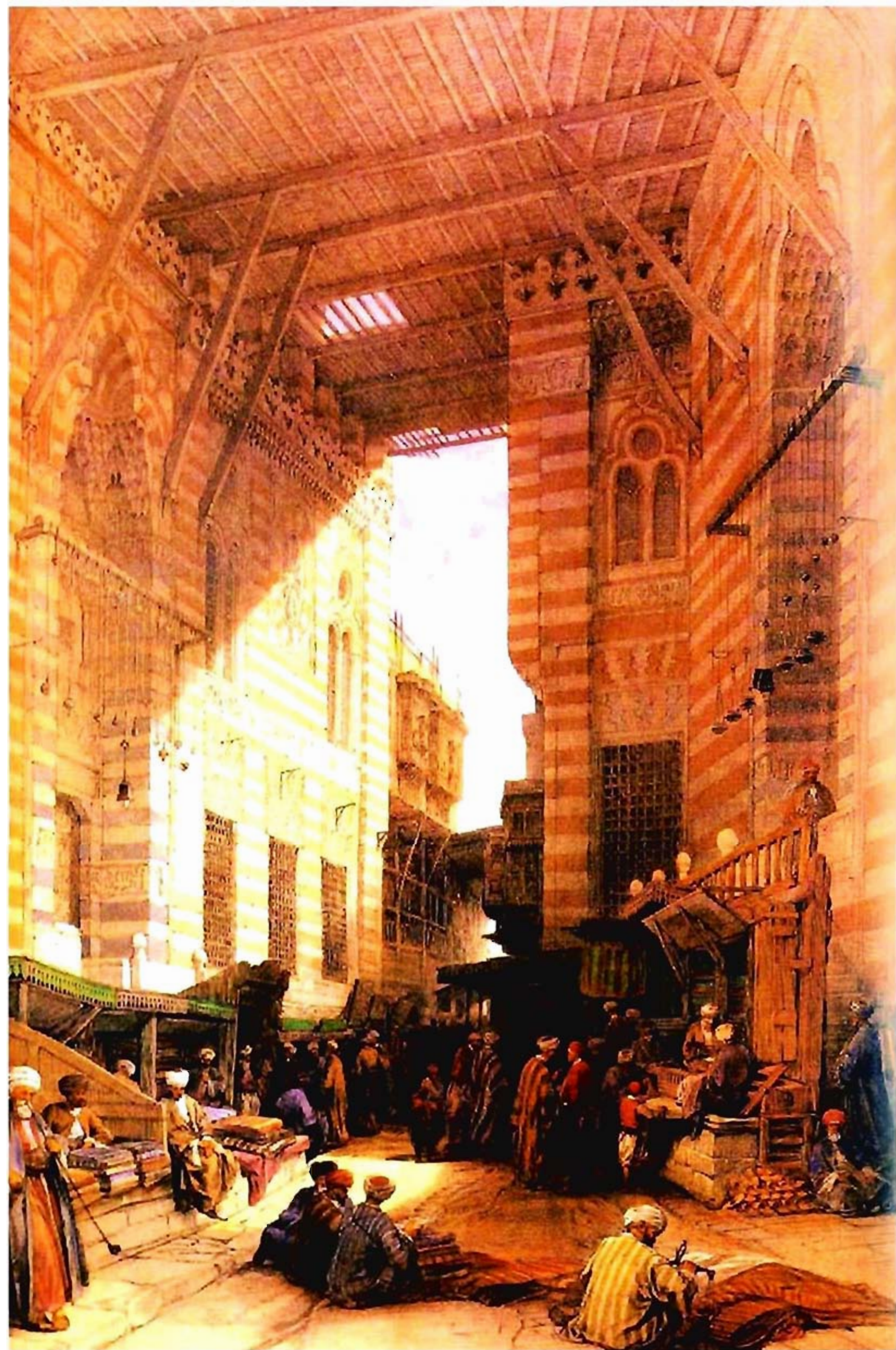
لوحة (٢٩١). داڤيد روبرتس: جامع السلطان المؤيد من الداخل.

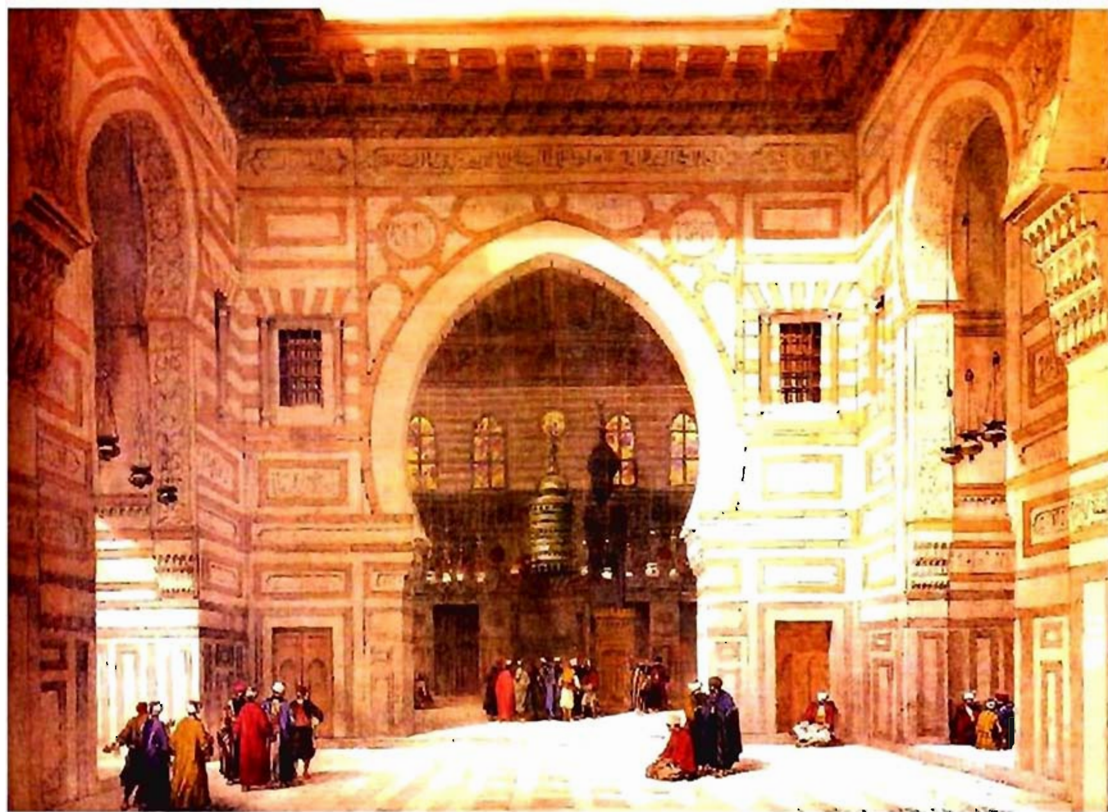
لوحة (٢٩٠). داڤيد روبرتس: مسجد السلطان قايتباى.



لوحة (٢٩٢). دافيد روبرتس: جامع السلطان قلاوون.

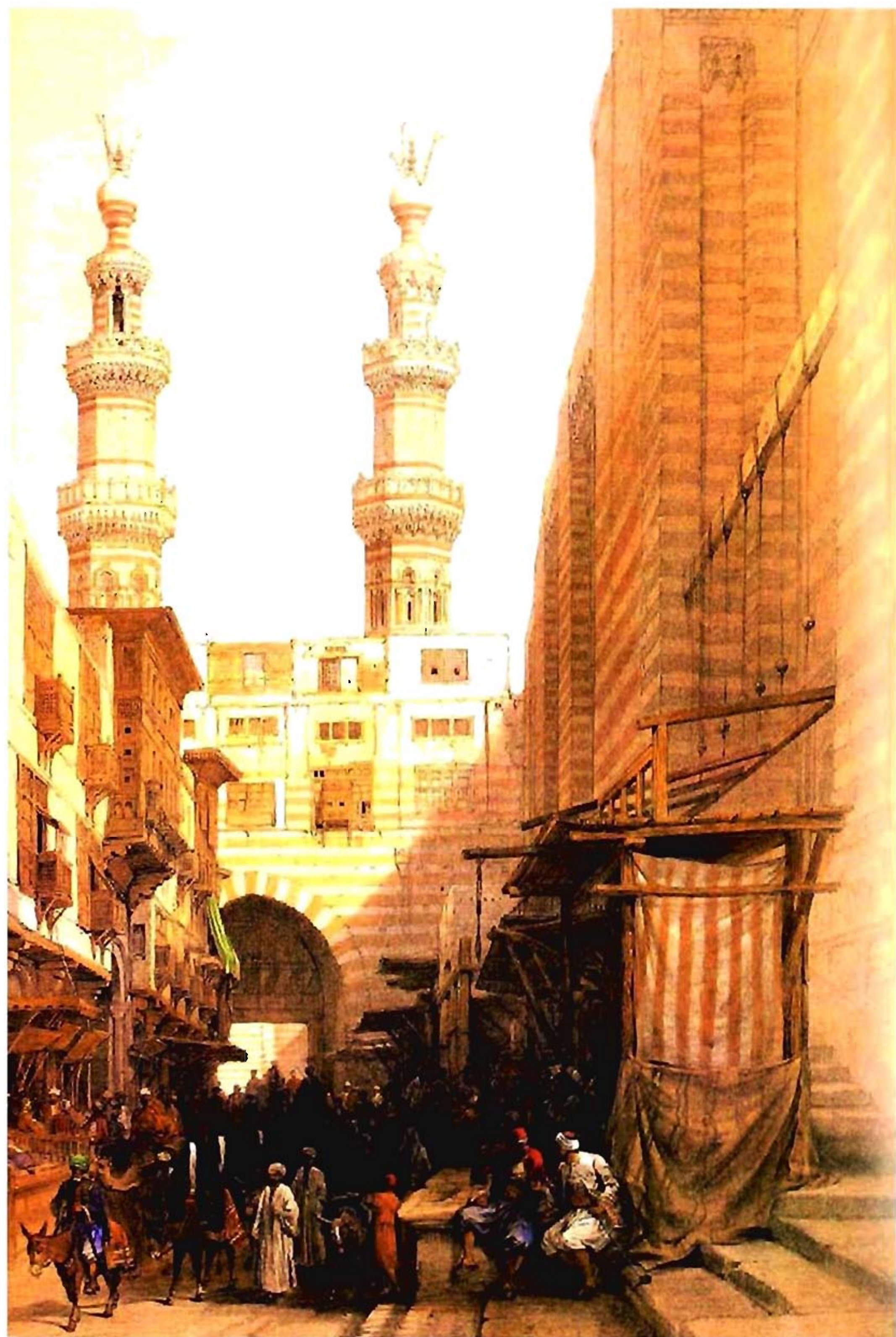
لوحة (٢٩٣). دافيد روبرتس: سوق تجار الحرير بالغورية ومسجد السلطان الغوري.

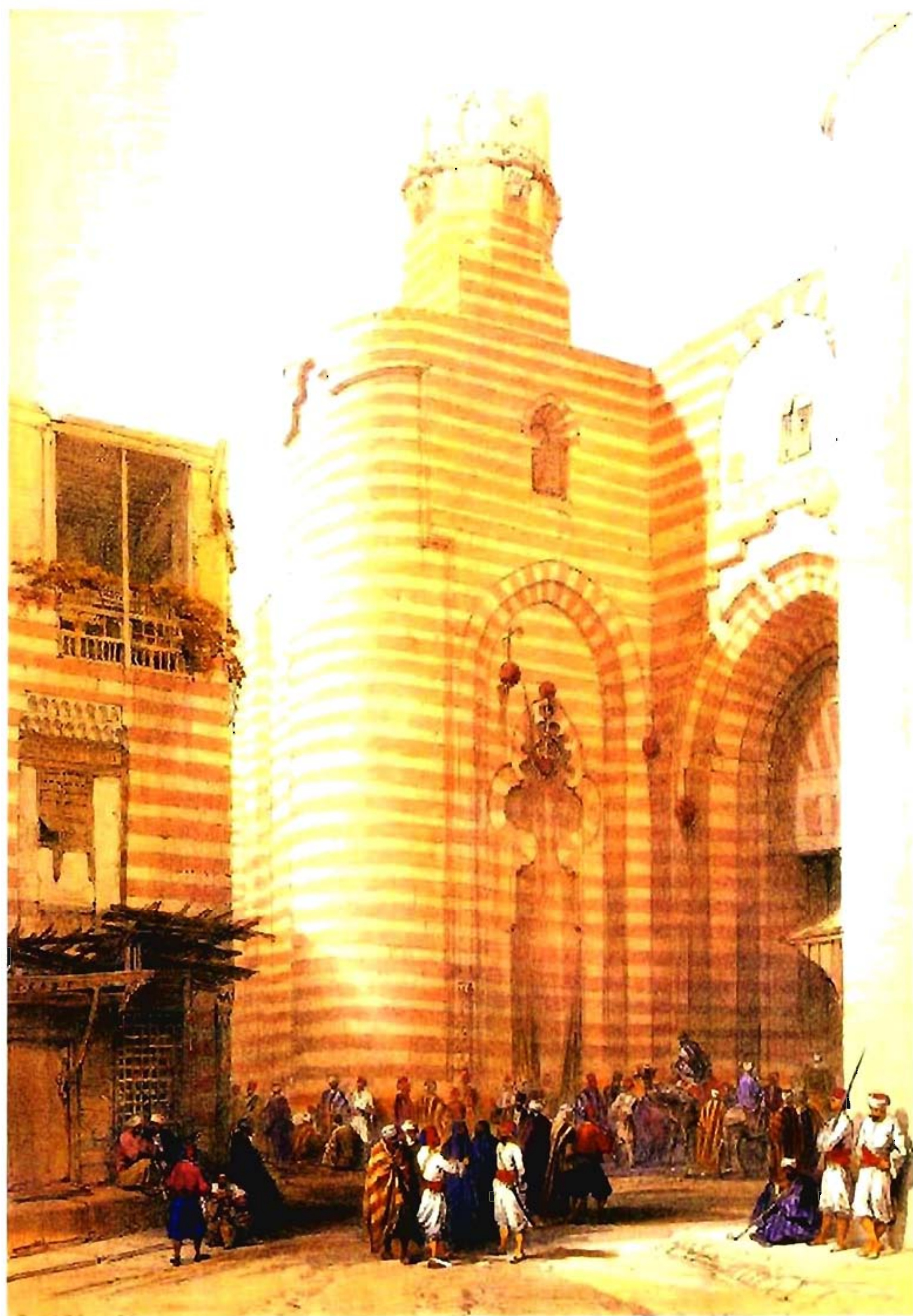




لوحة (٢٩٤). دافيد روبرتس: مسجد السلطان الغوري من الداخل أمام المحراب.

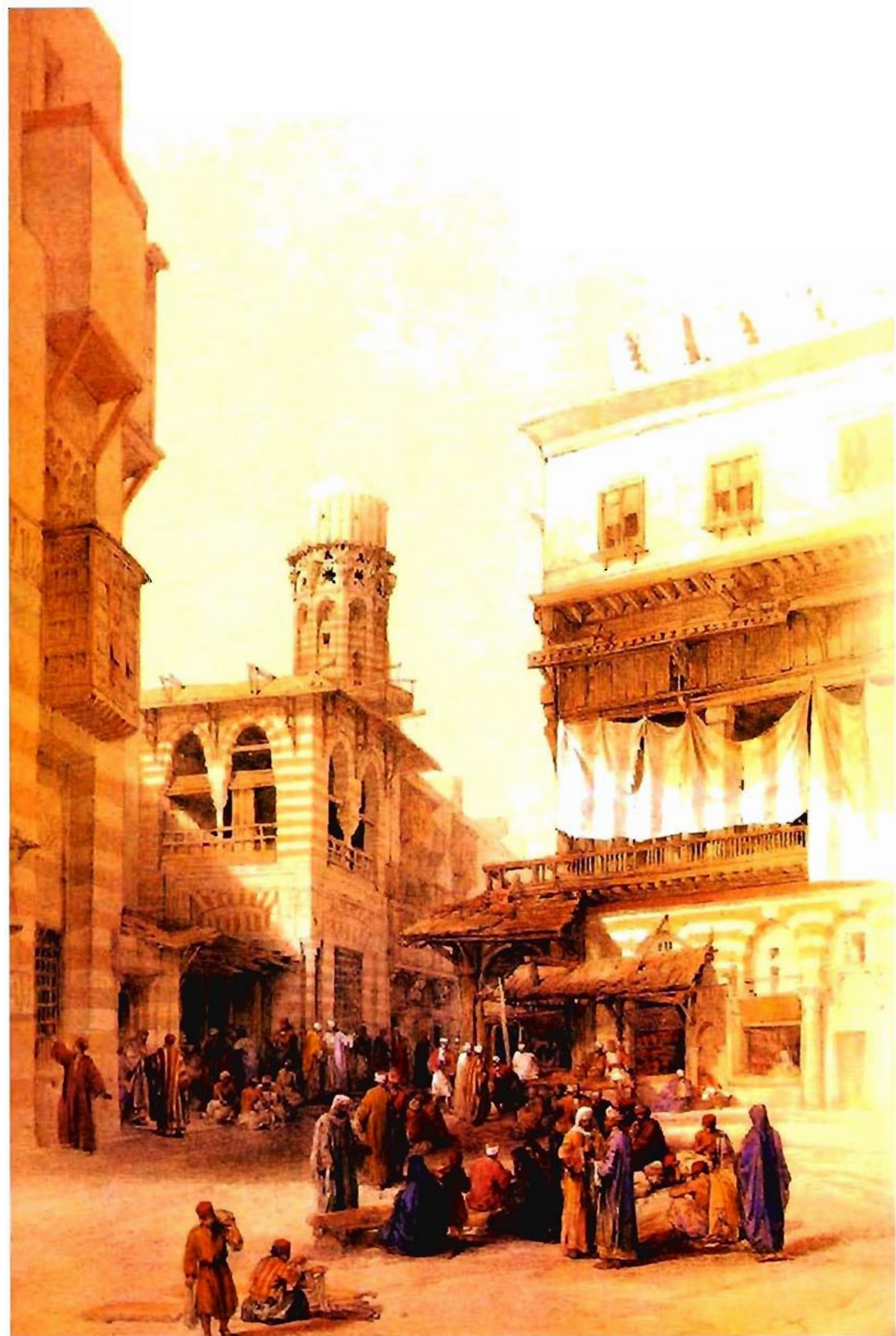
لوحة (٢٩٦). دافيد روبرتس: باب زويلة من الداخل.

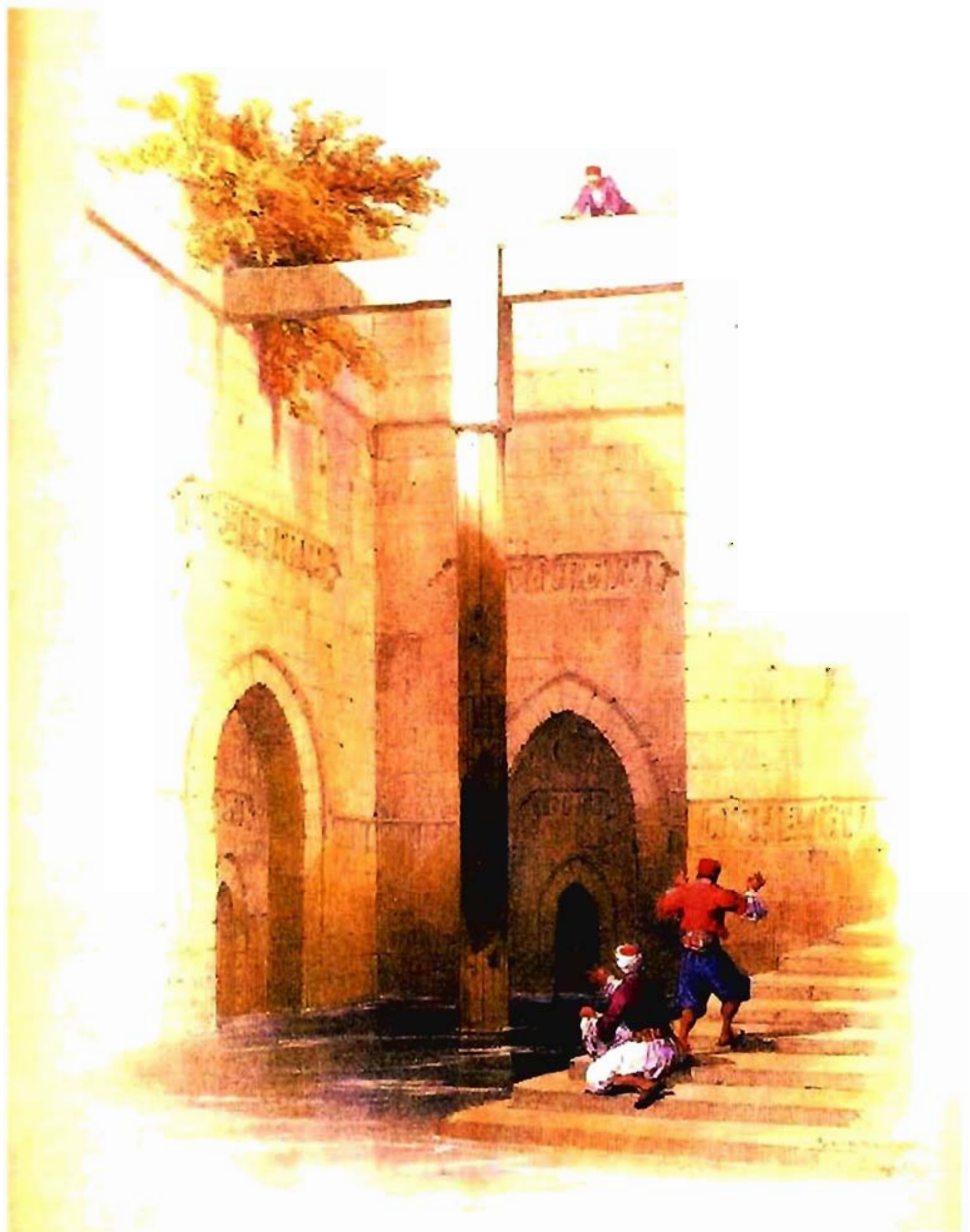




لوحة (٢٩٥) . دافيد روبرتس: مدخل باب زويلة من الخارج.

لوحة (٢٩٧). دافيد روبرتس: سوق النحاسين.





لوحة (٢٩٨) . دافيد روبرتس. مقياس النيل بالروضة . «وكان مقياسا قديماً من قبل الإسلام ، فلما اختل بناؤه بنى سليمان بن عبد الملك الأموي العمود الموجود الآن للمقياس بدليل الكتابة التي عليه . وقد أنشأوا المقياس ورتبوا عليه تحصيل الضرائب ، لأنه إذا لم يرتفع النيل أو علا كثيراً لماغرق الأرض لم يكن من العدل تحصيل الضرائب كالمعتاد . وقد شيُد هذا المقياس في الروضة بحيث يدخل الماء إلى حجرة لاتؤثر فيها الرياح لتنقطع الأمواج . ويمكن قياس النيل قياساً صحيحاً». المقريزى



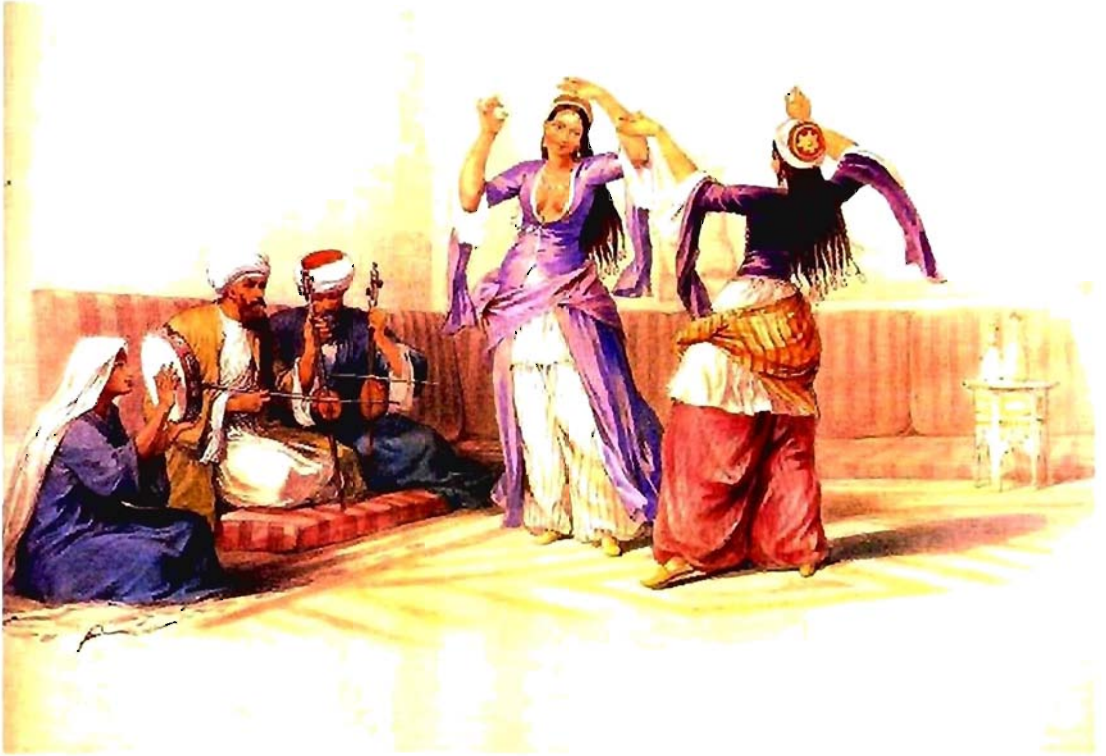
لوحة (٢٩٩) . داڤيد روبرتس: العرضحالجي. الكاتب العمومي.



لوحة (٣٠٠). دافيد روبرتس: مقهى بالقاهرة.



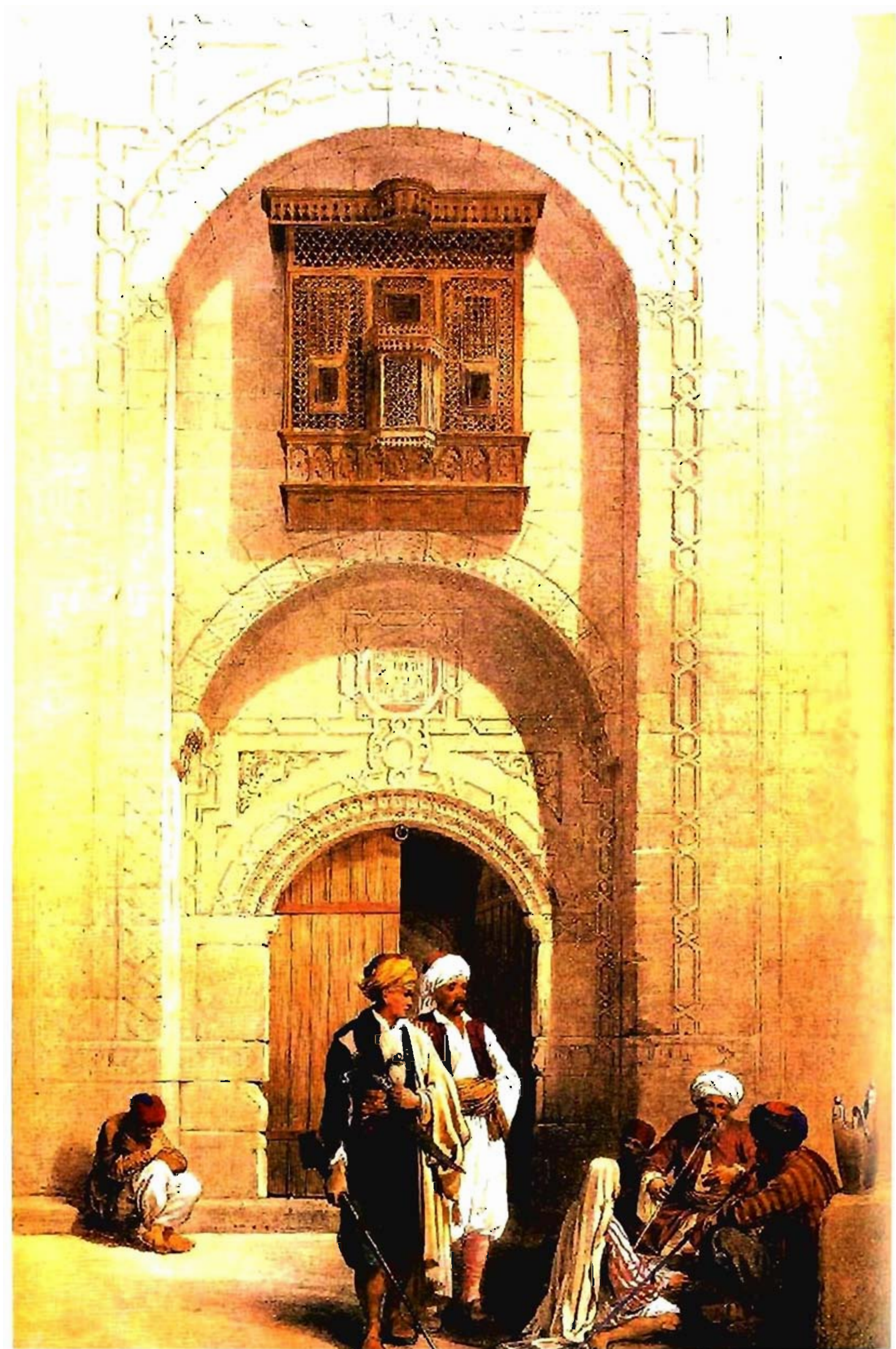
لوحة (٣٠١) - دافيد روبرتس: سوق العبيد.



لوحة (٣٠٢). دافيد روبرتس : الغوازي.

« لايكاد يخلو حفل من العوالم أو القيان حيث تشيَد لهن منصة يَطربن من فوقها المستمعين . ثم يهبطن إلى البهو حيث يرقصن في رشاقة ساحرة وإن بَدَوْن أحياناً في حالات مثيرة من الخلاعة والتهتك . وكنّ يدعون دائماً في كل حريم حيث يروين القصص الغرامية الأسرة للأفئدة». سافاري.

لوحة (٣٠٣). دافيد روبرتس: واجهة احد منازل القاهرة.





لوحة (٣٠٤).
دافيد هول ماكيوان:
جون فردريك لويس بالزيّ المصري.

وقصد جون فردريك لويس القاهرة عام ١٨٤١ بعد روبرتس ببضع سنين (لوحة ٣٠٤)، غير أن اهتمامه بالشرق كان يختلف عنه: إذ تزيّا بثياب أثرياء الأتراك المتمصّرين [المصريّة] وعاش كما يصفه ثاكري: «متراخيا مُسلماً زمامه للأحلام والأوهام بين الأدخنة المتصاعدة من الطّباق المخدّر في بيت تركي الطابع أثاثا ومحتويات» (لوحة ٣٠٥)، ولم يعد إلى لندن إلا عام ١٨٥١ بعد أن أعدّ رصيدًا ضخما من التخطيطات الأولية استخدمها في رسم لوحاته التي أتاحت له حياة رخيّة حتى آخر أيامه. وكانت لهذه التخطيطات الأولية جاذبية أشدّ من جاذبية اللوحات الزيتية ولوحات الألوان المائية التي رسمها فيما بعد نقلا عنها، إذ يتجلّى فيها بوضوح بيّن الضوء الساطع والألوان الرقراقة لمشاهد الطرق والأسواق والحريم بالقاهرة، حتى نالت إعجاب الناقد الفني الكبير جون راسكين فاعتبره مصوّر الواقع الحقيقي البعيد عن الشكلية والمثالية وإن كان في نظره أكثر تصويراً لعادات الناس منه لأحاسيسهم. وكان لويس كذلك بارعا في تصوير الحيوان، وأحد المصوّرين القلائل الذين أجادوا تصوير الإبل تصويرا واقعيا دقيقا.

وقد ذاعت شهرة «لويس الإسباني» كما كان يُدعى حين نشر مجموعتين من الصور المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر بعنوان «تخطيطات أولية ورسوم لقصر الحمراء» عام ١٨٣٥. وفي عام ١٨٤٣ قصد جبل سيناء ثم اتخذ طريقه عبر النيل صاعدا حتى بلاد النوبة. وقد اتّسمت رسومه ذات المشرب الشرقي بأسلوب فريد، فهو يخطّ خطوطا يخال الناظر معها أنها ممتدة إلى ما لانهاية، كما كان يمزج بين الأضواء والظلال بعناية فائقة تُضفي على الرسم عمقا ساحرا، مضيفاً إلى ذلك بهجة الألوان الغزيرة والدقة المتناهية في رسم المشربيات والبلاطات الخزفية المزجّجة وتطريز القفاطين والحليات البارزة فوق الأسلحة، فإذا هو يتبوأ المرتبة الأولى بين مصوّري عصره.

وفي عام ١٨٥٠ ظهرت لوحاته عن «الحريم» التي هزّت الأوساط الفنية هزّة داوية، إلا أن سمات نسائه وجواريه التي رسمها على الرغم من سحرهن وفتنتهن لم تكن شرقية وإنما كنّ أقرب في ملامحهن إلى حسناوات لندن وقد ضمّهن حفل تنكري يرفلن فيه بأزياء الشرق وزخارفه (لوحات من ٣٠٦ إلى ٣١٠).

وفي عام ١٨٥٢ عُرضت لوحته الثانية عن مصر «كاتب عمومي بالقاهرة» (لوحة٣١١)، وهي لوحة واضحة المعالم دقيقة التفاصيل نالت منه عناية فائقة. وتوالت لوحاته الواحدة في إثر الأخرى عن حياة البدو في الصحراء ومعالم القاهرة وأسواقها (لوحات من ٣١٢ إلى ٣١٦) وكذا البورتريهات (لوحة ٣١٧، ٣١٨) فحظيت جميعا بشهرة مدوّية، وكانت تجديدا فنيا استخدم فيه التلاعب بالضياء والظلال إلى حد بعيد أذاع صيته حتى لم يتصور الناقد راسكين أن فنانا آخر استطاع أن يجاري الفنان البندقي پاولو ڤيرونيزي بعد رحيله بمثل ما جاراه الفنان

لويس . وفي عام ١٨٥١ انتقل إلى التصوير بالزيت بعد أن اكتشف أنه يدرّ دخلا أكبر مما تدرّه لوحات الألوان المائية ، فعرض لوحته الشهيرة «مدخل مقهى بالقاهرة» .

وعلى الرغم من أن فردريك جودول(٦٣) كان من رسّامي المناظر الطبيعية الأوربية إلا أن شهرته قد واتته من خلال تصاويره للشرق ، فقد جاء إلى مصر عام ١٨٥٨ يحمل خطابات توصية من داڤيد روبرتس ومكث بها حتى صيف عام ١٨٥٩ . ومع أنه قد ذكر في سيرته الذاتية أن هدفه من زيارة مصر كان لتصوير الأماكن المقدسة إلا أن المائة وثلاثين لوحة زيتية التي خلّفها كانت كلها تتناول الحياة اليومية المعاصرة في القاهرة والريف المصري . وقد عاد من جديد إلى مصر عام ١٨٧٠ وعاش في مخيم بدو بالصحراء قرب سقارة **(لوحة ٣١٩)**.

(٦٣) Fredrick Goodall

وغير هؤلاء كثير من المصورين الإنجليز مثل چوزيف فاركارسون(٦٤) (١٨٨٥) وتوماس سيدون(٦٥) (١٨٥٣) **(لوحة ٣٢٠)** وچون فيد(٦٦) **(لوحة ٣٢١)**، وچورج واشنطن **(لوحة ٣٢٢)**، ووليام لوجزديل (١٨٥٩ - ١٩٤٤) **(لوحه ٣٢٣)** ووُلتر تشارلس هورسلي (١٨٥٥) **(لوحة ٣٢٤، ٣٢٥)**، الذين وفدوا إلى مصر للغرض نفسه وخلّفوا لنا رصيداً من اللوحات المصوّرة تبعث القاهرة القديمة حيّة في خيالنا .

(٦٤) Fredrick Farquarson
١٨٤٦ - ١٩٣٥
(٦٥) Thomas Seddon
١٨٢١ - ١٨٥٦
(٦٦) John Faed

كذلك ألهمت الفلاحات بعض الفنانين ممّن ضاقوا بتصوير مشاهد السوق وشوارع القاهرة ، فأضفى وليام هولمان هَنْت(٦٧) (١٨٢٧ - ١٩١٠) على الفلاحة المصرية المتّشحة بالسواد في لوحتيه البديعتين «أوبة الفلاحة مع الغسق في ريف مصر» لمسة من ذلك الوقار المشوب بالخشية الذي يطالعنا دائما في صور كبار الفنانين عن بطلات العهد القديم . وقد تراءى لتيوفل جوتييه وهو يصف هذه الفلاحة وكأنها إيزيس العريقة ، وقد أهدت خمارها إلى صبايا النيل المصريات وتطلّعت من تحت وشاحها الشفيف بنجمتيْن تتألقان بإشراقة نقية صافية **(لوحة ٣٢٦، ٣٢٧)**.

(٦٧) William Holman Hunt
١٨٢٧ - ١٩١٠

وهكذا كانت القاهرة تموج بهؤلاء المصورين الذين يتبارون في تسجيل مشاهدها حتى كتب ثاكري يقول : « أنى لي أن أصف جمال طرق القاهرة التي تفوق روعتها الخيال ! هذا التنوّع الخصيب في طرز البيوت والبواكي والأسطح وصخب الزحام وألوان الأزياء الصارخة وامتداد الأسواق التي يشيع فيها رونق لاضابط له ولاقيود . ألا إن القاهرة هي فردوس المصوّر ، تنتظره فيها ثروة ضخمة يجنيها لو أنه صوّر كل شيء تقع عليه عيناه ، إذ تنبسط أمام ناظريه موضوعات يمكن أن تشغل جدران أكاديمية الفنون بأسرها ، فقلما صادفت عيني مثل هذا التنوّع في الفن المعماري وفي أسلوب الحياة وفي الجمال الجدير بالتصوير وفي تألّق الألوان وفي تمازج الظلال والضياء ، ففي كل ركن من الشارع صورة ، وفي كل واجهة حانوت بالسوق تُجابهك صورة» .

على أنه كان ثمة وفرة من الفنانين الذين لم يروا الشرق على الإطلاق ، وإذا هم يطلقون لخيالهم العنان عند تصويره في لوحاتهم ، معتمدين تارة على رسوم الرحّالة السابقين ، وتارة أخرى على ما يصادفون من أزياء تقليدية وأدوات المعيشة الشرقية ، أو نقوش جدارية فرعونية مرسومة ، وأحيانا على ما يقع لهم من صور فوتوغرافية بعد اختراع آلة التصوير عام ١٨٣٩ ، فإذا هم ينطلقون في تلفيق رؤاهم الخاصة عن الحياة اليومية ، مختلقين مشاهدا إكزوتية أوحت بها المصادفات التي تقع لهم . ومن بين هؤلاء الفنانين كان إدوين لونج **(لوحة ٣٢٨)**.

* * *



لوحة (٣٠٥)
جون فردريك لويس: وجبة الغذاء في صحن الدار التي كان يكطنها الفنان بحي الأزبكية في القاهرة تنقمصا أسلوب حياة الأتراك في مصر. أوين إدجار جالبري بلندن.

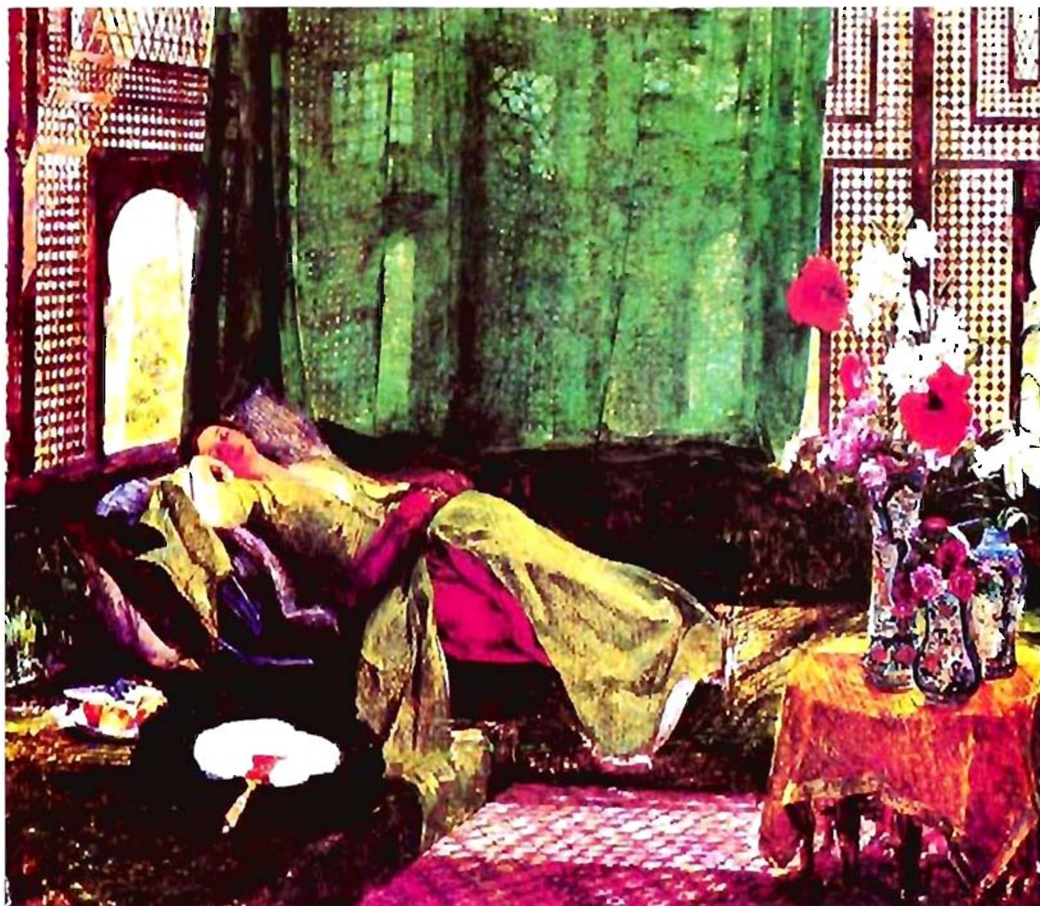


لوحة (٣٠٦) . جون فردريك لويس : لغة لزهور . أو كشف النقاب عن رسالة غرامية (١٨٠٩). القاهرة. لوحة زيتية ٨٧,٣× ٧٤,٣ سم .مجموعة خاصة بهيوستون . أحد مشاهد القرن التاسع عشر الاستشراقية الشهيرة . حاول فيها الفنان استغلال مهارته في توزيع الضوء داخل قاعة مغلقة . وعلى العكس من صور الحريم المألوفة ضمّن لوحته أحداث قصة لمسايرة الذوق الفكتوري السائد في عصره . وتفصح اللوحة عن قصة غرام محظور لإحدى الجواري لوقوع رسالة غرامية [هي في واقع الأمر باقة زهور] في يد إحدى زميلاتها التي تقدّمها للباشا في انتظار حكمه على الجارية . فزهرة البنفسج تذكّر المعشوقة بالعاشق المُهْدي. وزهرة شقائق النعمان تعبّر عن شكوى المُهْدي من التنائي والهجران، والزنبقة تعبّر عن جمال الحبيبة الطاهر ، والوردة ترمز للحب الصافي.

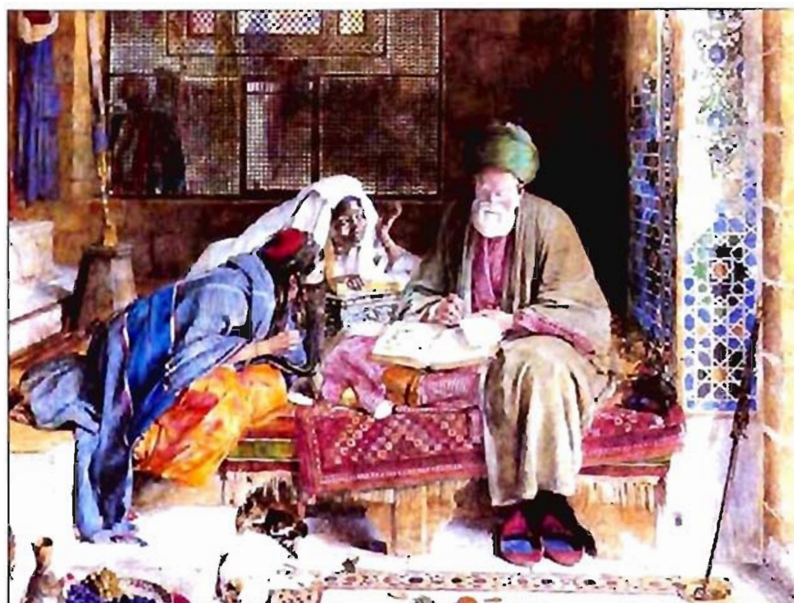


لوحة (٣٠٧). جون فردريك لويس : ربُّ الدار بين محظياته (١٨٥٠).
الوان مائية ٤٦٫٢ × ٦٦٫٢ سم. متحف فكتوريا والبرت.

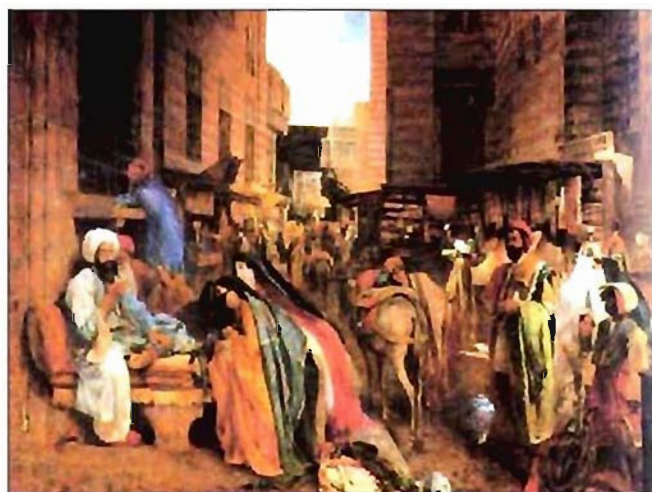
ومجلس للغانيات مصطخب — قد ضمَّ منهن اشكالاً والوانا
من بين فاتنة هيفاء قد وقفت — واختها تنت جذعاً وسيقانا
وهذه قد امالت راسها حَدَباً — تُسِرّ في الأذن اسراراً واشجانا



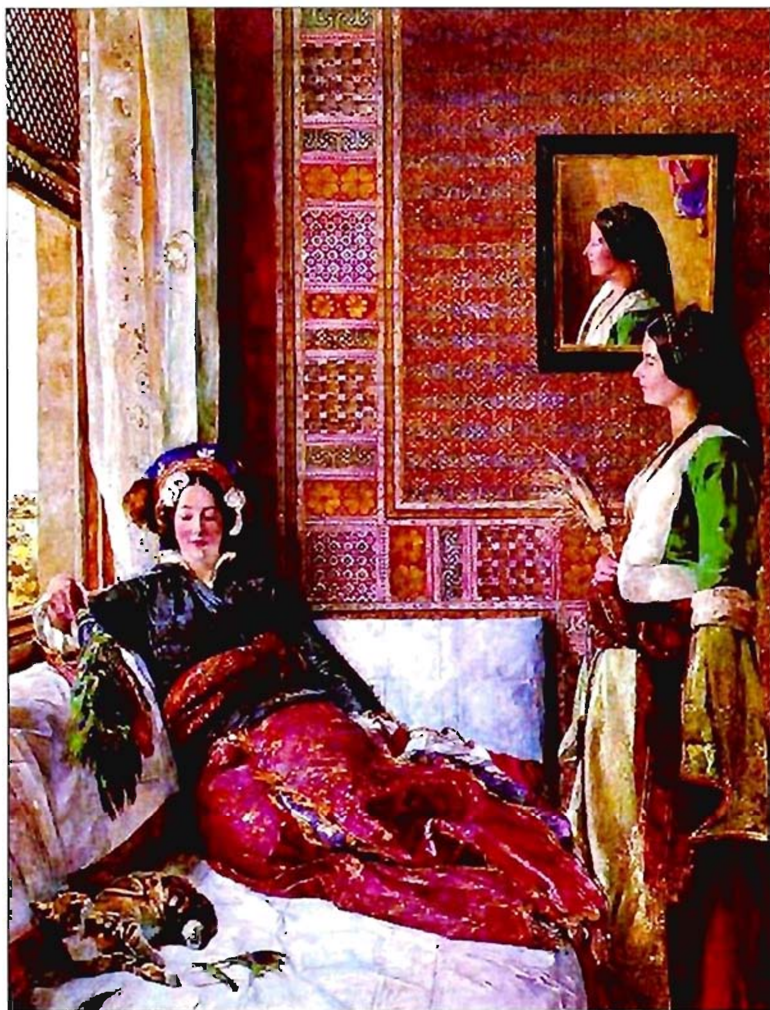
لوحة (٣٠٨). جون فردريك لويس . غفوة القيلولة في ظل المشربية. ١٨٧٦. تيت جاليري بلندن.



لوحة (٣١١).
جون فردريك لويس:
الكاتب العمومي
[العرضحالجي].
القاهرة ١٨٥٢ . ألوان
مائية ٣ر٤٩×٩ر٦٠ سم.
مجموعة خاصة.



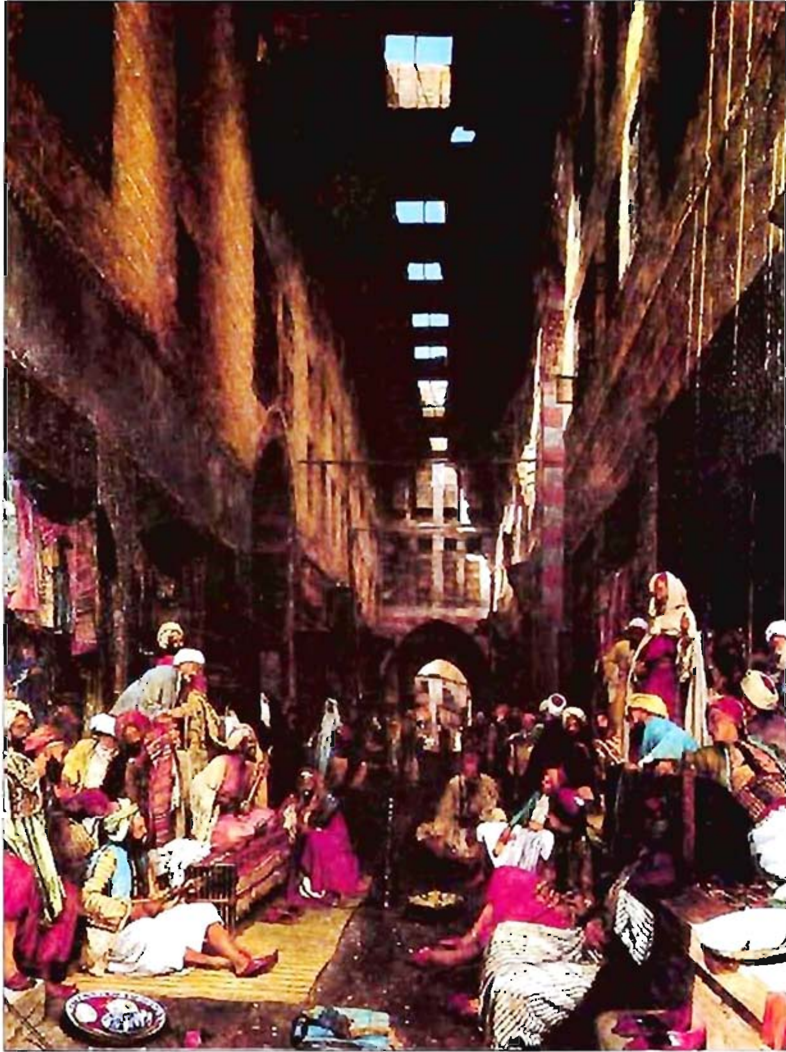
لوحة (٣١٢). جون فردريك لويس .
شارع بالغورية . ألوان مائية
وزيتية ٧٥ر٢٩×٥ر٤٠ سم .
جمعية الفنون الجميلة.



لوحة (٢٠٩). جون فردريك لويس. من حياة الحريم ١٨٥٧. ألوان مائية ٢ر٦١ × ٨ر٦ ٤ سم.
معرض لينج للفنون الجميلة بنيوكاسل.

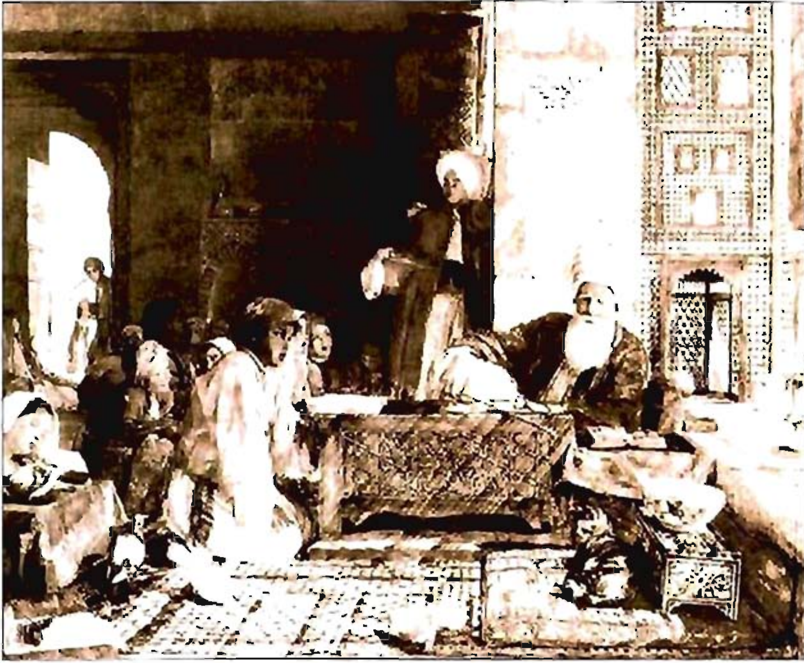


لوحة (٣١٠). جون فردريك لويس: ثرثرة الجواري. القاهرة ١٨٧٣. لوحة زيتية ٣٠ × ٢٠ سم. متحف ڤيكتوريا والبرت بلندن.



لوحة (٢١٣). چون فردريك لويس: سوق القماش [بازار البيد ستان بخان الخليلى] القاهرة ١٨٧٢..

الوان مائية ١١٣× ٨٥ سم. مجموعة خاصة



لوحة (٣١٤). جون فردريك لويس: مدرسة بالقاهرة: لوحة زيتية ٦٦×١١٨ سم. مجموعة خاصة. هيوستون.



لوحة (٣١٥). جون فردريك لويس: حوش منزل بطريرك الأقباط بالقاهرة.



لوحة (٣١٦). جون فردريك لويس: تاجر البُسُط والأكلمة. بازار البيد سكان بخان الخليلي. القاهرة ١٨٧٢. مجموعة خاصة.



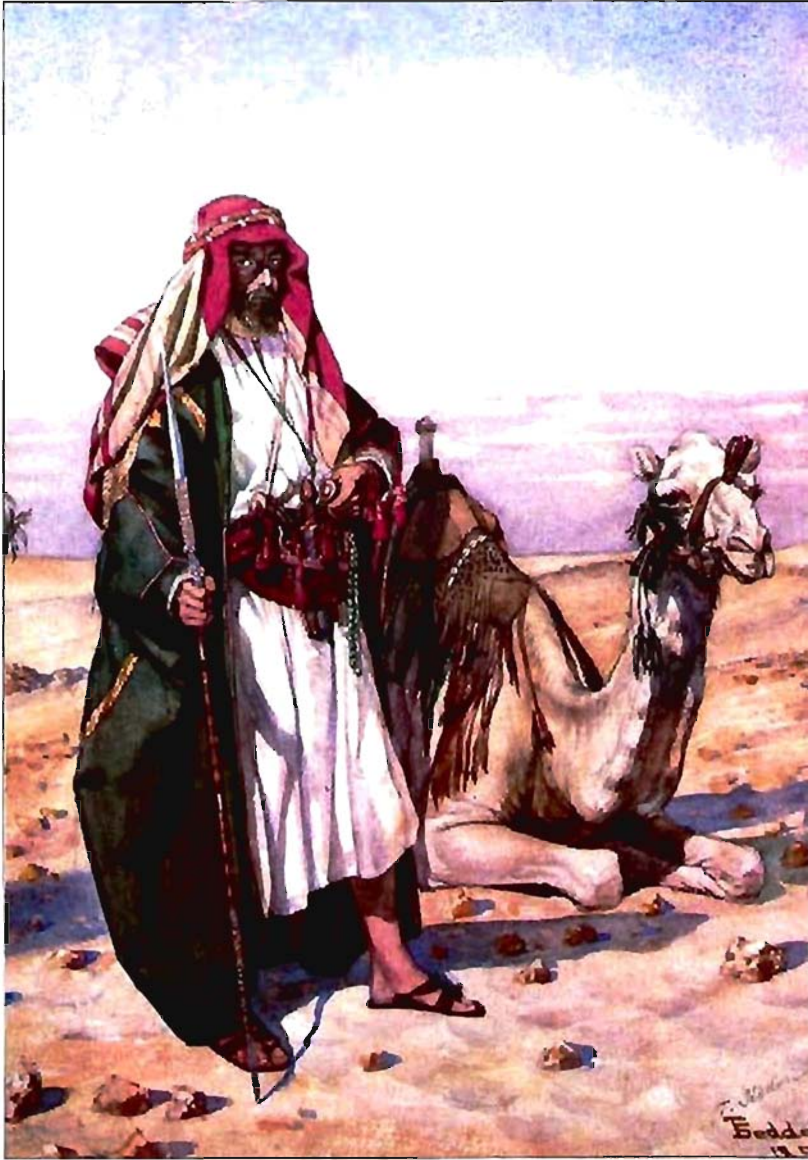
لوحة (٣١٧). جون فردريك لويس: أحد بكوات المماليك. لوحة زيتية ٣٥,٩×٢٤,١ سم. مجموعة خاصة.



لوحة (٣١٨). جون فردريك لويس. الأمير حسن (من أسرة محمد علي) وتابعه.
ألوان مائية ٥١,٥×٣٨,١ سم. جمعية الفنون الجميلة بلندن



لوحة (٩ ٣١). جودول : أطفال يجلسون القرفصاء في الكتّاب يقرؤون في ألواحهم أمام معلّم الكتّاب وعرّيفه.
لوحة زيتية ٥٥ × ٣٨,٧٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



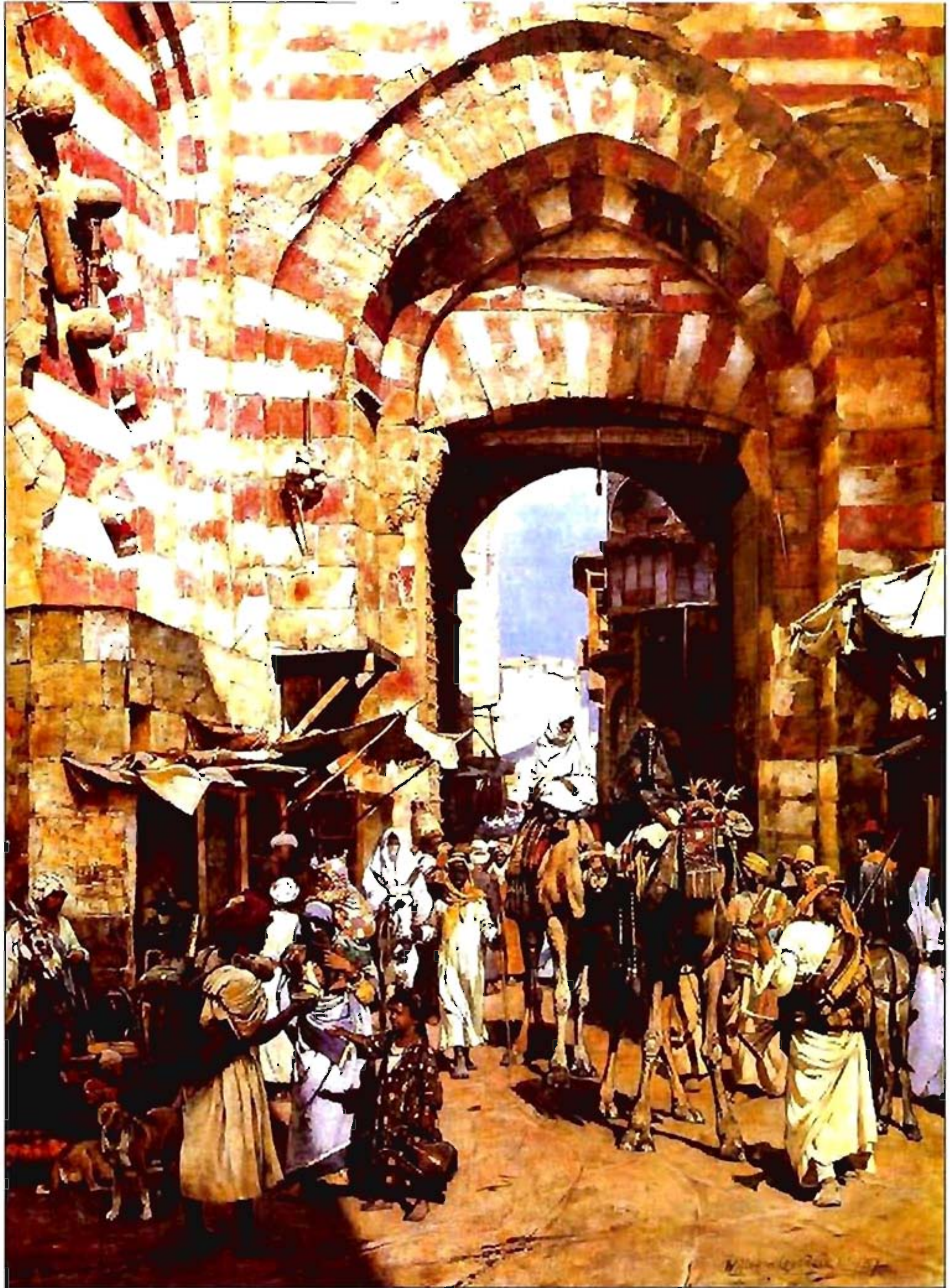
لوحة (٣٢٠). سيدون: شيخ أعرابي يقال إنه ريتشارد بيرتون في زىّ عربي.



لوحة (٣٢١). جون فيد: أعرابي يتنزل عن جارية ثمناً لسلاح. لوحة زيتية ٣٫٧٤ × ٦١ سم. جمعية الفنون الجميلة بلندن.



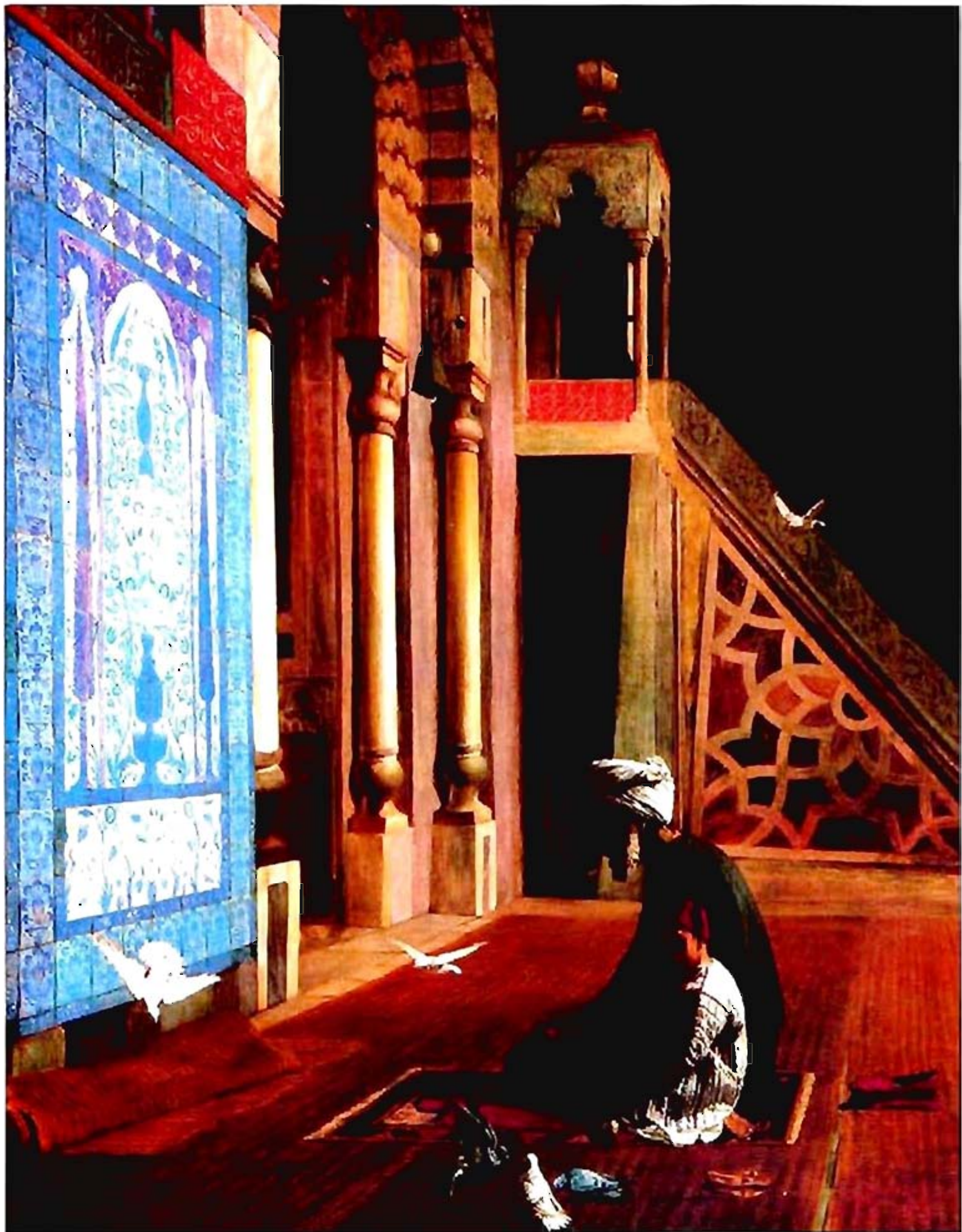
لوحة (٣٢٢). چورج واشنطن: فارس عربي يصوّب بندقيته. لوحة زيتية ١٩×٢٣سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٣٢٣). وليام لوجزديل: باب زويلة أو بوابة المتولي بقاهرة المعزّ. الذى شيّده بدر الجمالي وزير الخليفة المستنصر بالله الفاطمي خلال القرن الحادي عشر. وتلفتنا عناية الفنان بتسجيل سيل الأهالي والدواب المتدفق والنابض بحيوية الحياة القاهرية اليومية. فنرى جمّالاً يسحب ناقتين تحملان سيدتين محجّبتين، وامرأة محجّبة تمتطي حمارا يقوده غلام، وأخرى تحمل طفلا على كتفها وإلى جوارها ابنتها تطلب إلى السقّا ملأ قدحها، وبائعة برتقال إلى اليسار من الصورة. ولايفوتنا ملاحظة بعض القنابل المعلقة على جانب البوابة. وتعدّ هذه اللوحة أروع لوحات هذا الفنان التى تسجل المشاهد المصرية. لوحة زيتية ٨٠×١١٠ سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٣٢٤). وولتر تشارلس هورسلي: عريف الكُتّاب يؤنّب تلميذه على نسيان كلمة أثناء التلاوة. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٣٢٥). وولتر تشارلس هورسلي: الصلاة أمام محراب الجامع الأزرق بالقاهرة. جاليري «المتحف» بلندن.



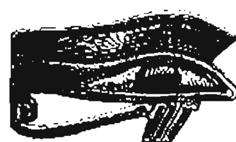
لوحة (٣٢٦). وليام هُنت: أوبة الفلاحة مع الغسق (١٨٥٤ - ١٨٦٣).
لوحة زيتية ٨,٤×١٨,٣×٧٦سم. معرض سوثامبتون للفنون.



لوحة (٣٢٧) وليام هنت. أوبة الفلاحة مع الغسق (١٨٦٠ - ١٨٦٣).
لوحة زيتية ٨٢ × ٣٨ سم. المتحف الأشمولي باكسفورد.

لوحة (٣٢٨). إدوين لونج:
جعجعة بلا طحن.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون
٢٠٠٠ بنيويورك (٤).





الفصل السادس

المصوّرون الأمريكيون

تزخر مسيرة الفن الأمريكية خلال القرن التاسع عشر بنشاط بالغ الأهمية وإن ظل مجهولاً خارج حدود الولايات المتحدة، إذ انصبّ الاهتمام على عدد محدود من كبار الفنانين ذوي الشهرة دون غيرهم من المعاصرين الذين لم تتجاوز شهرتهم نطاق مقتني التحف والمتخصّصين.

وسأقصر حديثي هنا على نفر من المصوّرين الذين ارتحلوا إلى الشرق الأدنى وسجّلوا انطباعاتهم أثناء تجوالهم فيه. وإذا كان البعض منهم لم يغيّر رأيه المسبق عن الشرق وأهله بعد انتقاله إليه فإن العديد منهم قد استهواهم ما شاهدوه وانفعلوا به وتعاطفوا معه. وأغلب هؤلاء المصوّرين قد درس الفن بإحدى أكاديميتي الفنون سواء في نيويورك أو فيلادلفيا. وقد ساعد الأسلوب الواقعي الذى تشرّبه معظم هؤلاء المصوّرين الأمريكيين على تنمية حاسة الملاحظة الدقيقة واطّراح الحلول التقليدية، وإن ظلوا يزاولون فنهم داخل الإطار الإيقونوغرافي لفن التصوير الأوروبي. وقليل هم المصوّرون الأمريكيون الذين حاولوا تعلّم اللغة العربية أو لهجات قبائل البربر لكي يقيموا علاقات صداقة مع الأهالي أو صلات ثقافية أو اجتماعية مع المجتمع الذى حلّوا به، فضلا عن أنهم قد عجزوا - باستثناء قلّة منهم - عن الوصول إلى المشاهد الإكزوتية التى لم يتوصّلوا إلى سبر أغوارها المحجوبة عنهم والمحرّمة عليهم. هذا إلى غياب أية تقاليد إيقونوغرافية إسلامية تصوّر لهم المجتمع العربي، يمكن لهم الرجوع إليها أو استلهامها.

وبالرغم من أن المصوّرين الاستشراقيين الأوروبيين والأمريكيين قد درجوا على تصوير الموضوعات نفسها، لم يحفل الأمريكيون كثيراً بمشاهد التكوينات الفنية الأركيولوچية - أعني إعادة صياغة التاريخ والأساطير برؤية جديدة - سواء المنقولة عن العهد القديم أو عن المعالم الأثرية، مؤثرين موضوعات الحياة اليومية والمشاهد الطبيعية على غيرها.

ومن الغريب أن الأمريكيين أنفسهم يقوّمون نتاجهم الفنى خلال القرن التاسع عشر تقويماً يبخسه حقّه. ولعل مردّ ذلك إلى أن معظم المهاجرين إلى الولايات المتحدة كانوا من محدودي الثقافة ويفتقرون إلى التقاليد القومية والبيئية، فضلا عن ندرة المتاحف والكنائس والقصور الفارهة. كان هؤلاء الروّاد الأوائل إما أحراراً تنقصهم الثقافة والتعليم ويجهلون كل ما له صلة بالفنون، أو من البروتستانت المتزمّتين (البيوريتان) المعادين للفنون بصفة عامة بحكم عقيدتهم ونشأتهم. أما القلة من الفنانين الموهوبين فانعزلت داخل أبراجها العاجية لا يكاد يعرفها أحد.

وعلى حين كانت الغالبية العظمى من المهاجرين مشغولين بالتوسّع غربًا كانت مدن الثغور على امتداد الساحل الشرقي تأخذ بأسباب المدنيّة وعلى صلة وثيقة بأوروبا. ومن هنا اقتصر تشجيع فن التصوير على هذه المدن، فأقبلت خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر على تشجيع الفنون واقتناء منجزاتها، كما اهتم عدد لا يستهان به من ثراة القوم باقتناء اللوحات المصورة والمنحوتات لتزيين دورهم في بوسطن وفيلادلفيا وبلتيمور ونيو أورليانز وواشنطن وغيرها.

وما لبثت أن نشأت اتحادات الفنون ونوادي الفن التي ضمت عشرات الألوف من المواطنين، فاستخدمت اشتراكات أعضائها لشراء اللوحات المصورة والمنحوتات وعرضها في أماكن متفرقة ثم توزيعها على الأعضاء عن طريق اليانصيب، كما أصدرت المجلات الفنية المتخصصة ووزعت على المشتركين الصور المطبوعة بطريقة الحفر. وهكذا استطاعت هذه الاتحادات والنوادي خلق الاهتمام بفن التصوير بين أفراد الطبقة الوسطى، حتى إذا أشرف القرن التاسع عشر على نهايته كانت معظم المدن الهامة قد كونت مجموعاتها الفنية الخاصة والعامة. ومن المعروف أن الدولة نفسها لم تنشغل كثيراً برعاية الفنون باستثناء البورتريهات الرسمية والزخارف الرمزية لتزيين مبنى الكابيتول والمباني المشابهة في مختلف الولايات. ومثلما حرمت السلطة السياسية الزخارف التي اعتاد ملوك أوربا تزيين قصورهم بها اطّرحت الكنائس الأمريكية بحكم تزمتها الزخارف التي زخرت بها بابوات روما كنائسهم وكاتدرائياتهم، باستثناء واحد لهذا الحظر هو مشاهد الأراضي المقدسة الطبيعية دون أي مضمون سردي.

والثابت أن نصف عدد الفنانين الأمريكيين قد نشأ في نيو إنجلند موطن البيوريتانية الأصلي، الأمر الذي خلع على التصوير الأمريكي طابعاً مغايراً للتصوير الأوروبي، إذ لا يبيح المذهب البيوريتاني سوى الفن الجاد الخالي من المجون والعبث والخسّة.



وقائمة الفنانين الأمريكيين الاستشراقيين طويلة وقد لا تتيح المساحة المخصصة لموضوعنا هذا أن نستعرضهم جميعاً، وسأجتزئ بعرض أعمال بعضهم ممن أرى جدارتهم بالإدراج في إطلالتي هذه.

يعدّ فردريك آرثر بريدجمان[1] وإدوين لورد ويكس[2] النموذجين المثاليين للمصور الاستشراقي الأمريكي. فكلاهما لم يتوقف طوال حياته عن تصوير مشاهد شرقية غاية في الروعة والابتكار، وكلاهما عاش مغترباً في باريس أكثر مما عاش في نيويورك أو في بوسطن. وعلى حين قام ويكس المولع بالمغامرة بعدة رحلات محفوفة بالمخاطر في مناطق موحشة بمراكش لم تكن قد استكشفت بعد، كما صرف اهتمامه إلى تصوير الحياة اليومية في طرقات المدن التي اختلف إليها، ظفر بريدجمان بما لم يظفر به فنان مستشرق آخر، وهو اقتحام الدور الجزائرية للوقوف على حياة النساء الشرقيات. موجز القول كان كلاهما رساماً موهوباً، وكاتباً متميزاً، كما أصدر كلٌّ منهما كتاب رحلات مصوّر.

قصد بريدجمان فرنسا في صيف عام ١٨٦٦ حيث اتجه على الفور إلى قرية پونت آفن بإقليم بريتاني التي غدت مستوطنة للفنانين الأمريكيين الذين انطلقوا يصوّرون الريف الفرنسي بالمنطقة.

وقضى بريدجمان موسمين صيفيين بينهم إلى أن التحق بمرسم الفنان چيروم بمدرسة الفنون الجميلة بباريس وقضى به سنوات أربع. ولم يمض وقت طويل حتى عرض له صالون باريس بعض لوحاته.

ثم قصد بريدجمان الجزائر حيث استأجر مرشداً يدعى بلقاسم وناشده إيجاد وسيلة تتيح له مزاولة التصوير داخل بيوت المواطنين، فحقق له بلقاسم أمنيته بالدخول إلى بيت أرملة في الثلاثين من عمرها تدعى بهيّة لها ابنة في السابعة اسمها زُهْرة بحيّ القصبة الوطني القديم. وكانت بهيّة

(١) Fredrick Arthur Bridgman ١٨٤٧-١٩٢٨

(٢) Edwin Lord Weeks ١٨٤٩-١٩٠٣

تكتسب رزقها من مزاولة الحياكة والتطريز وكذا الطهي والغسيل في بيوت الفرنسيين، وتسكن داراً متواضعة تضم فناءً مفتوحاً يطل على السماء، لا تتجاوز مساحته ثمانية أمتار مربعة، وتحيط به من كل الجوانب غرف مؤجرة. احتل بريدچمان سطح الدار آمناً ألا يكتشف أحد تسلله، محتميا بظل جدار دار أخرى مجاورة، تطوقه وتغمره أطياف الأبيض العذبة المطعّمة بالأصفر والأزرق والوردي والبرتقالي والأخضر، وإذا هو يبسطها جميعا فوق لوحاته المبهجة الناضرة الألوان، يغمرها ضوء الشمس رقيقاً حانياً، متأثرا بأساطين المدرسة الانطباعية، وفي مقدمتهم مانيه ورينوار (لوحات ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢).

ومن ركنه الظليل على الشرفة مضى يراقب ويسجّل مجرى الحياة في دار بهيّة، عاكفا على تصوير كافة الأنشطة من نظافة وطهي ومأكل ومشرب وتطريز، واستقبال الضيوف وتقديم القهوة للزائرات والمشاحنات الأسرية (لوحة ٣٣٣)، كما لم يفته تسجيل الحركة في الطريق وأمور البيع والشراء، ولكن دون التطلع إلى الشرفات المجاورة المحظورة على الرجال. والمعروف أن بريدچمان قد ارتبط بصداقة وثيقة مع بهيّة وتبادلا الرسائل باللغة الفرنسية لسنوات بعد رحيله إلى باريس، ونمت لديه عاطفة جياشة امتدت إلى غير بهيّة من نساء الجزائر، فانعكست هذه الألفة في لوحاته الجذابة المبتكرة تصورهن في شتّى مناحي الحياة (لوحات ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧).

ومن بين أبدع اللوحات التي رسمها بريدچمان خلال تجواله في مصر لوحة «كليوپاترة» تطلّ من شرفة قصرها بجزيرة فيله على النيل (لوحة ٣٣٨).

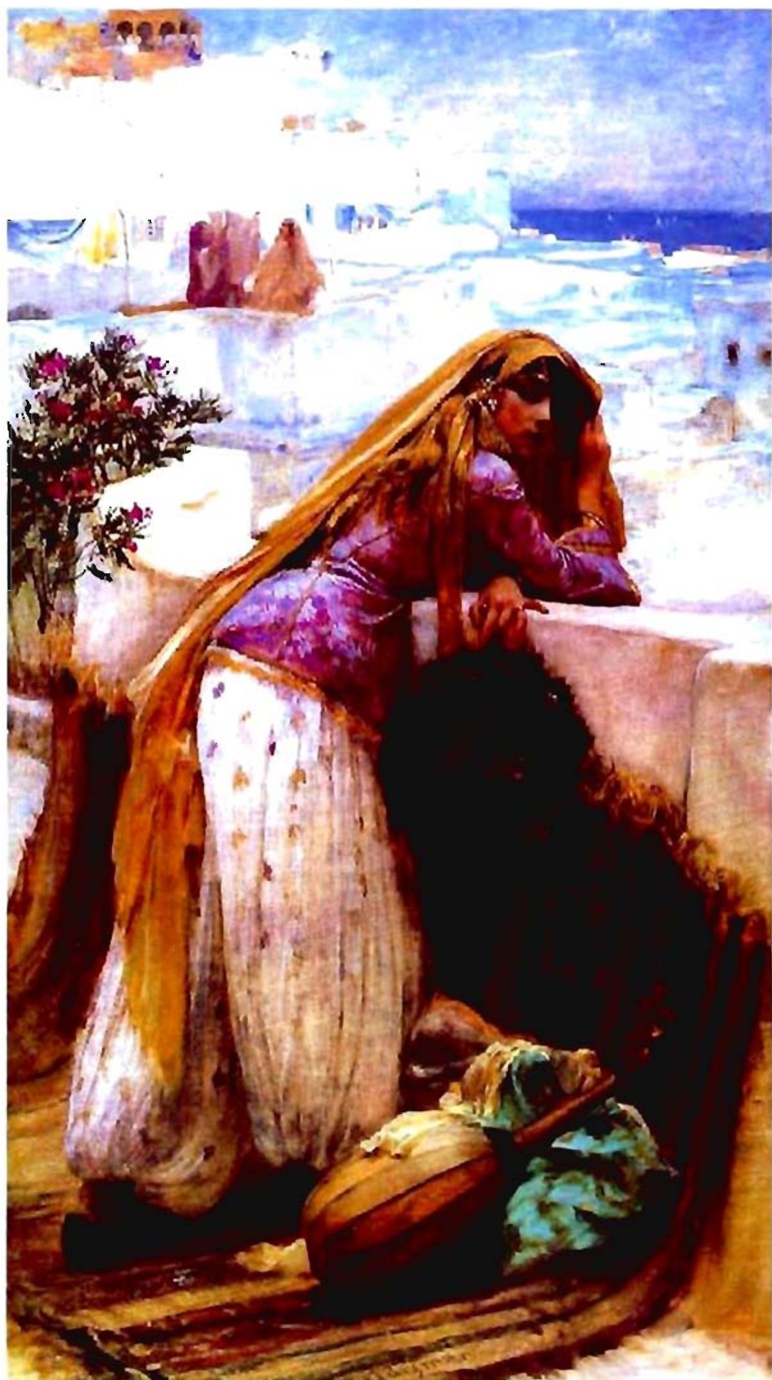
عاد بريدچمان من جديد إلى باريس يحمل لوحاته المصوّرة فضلا عن الشوار الشرقي الذي اقتناه كي يزوّد به مرسمه. وبعد أن وفّق إلى بيع جميع لوحاته التي رسمها بالجزائر قصد مصر في شتاء ١٨٧٤ يرافقه فنان أمريكي آخر هو تشارلس سپريج پيرس[٣] وأقاما بفندق شپرد الشهير وصرفا جلّ اهتمامهما في تصوير الحياة اليومية المعاصرة. وما لبث بريدچمان وزميله پيرس أن استقلا ذهبيةً شراعية برفقة بعض المعارف الإنجليز وصعدا في النيل حتى بلغا الشلال الثاني وزارا معبدا أبو سمبل. وعاد بريدچمان إلى باريس يحمل قرابة ثلاثمائة عجالة تخطيطية ودراسة مصوّرة والمزيد من الشوار الشرقي يزيّن به مرسمه الجديد، حيث ظفر بزيارة أستاذه چيروم الذي جاءه مشجعا (لوحة ٣٣٩، ٣٤٠).

وكانت إحدى ثمرات هذه الزيارة لوحات ثلاث من نوع التكوينات الفنية الأركيولوچية، أولاها لوحة بعنوان «الموكب الجنائزي لمومياء أحد الأشراف» (لوحة ٣٤١) عُرضت بصالون باريس عام ١٨٧٧، وتختلف عما سبق له رسمه من لوحات مصرية تتناول الحياة اليومية المعاصرة، إذ تشكّلت من تفاصيل أركيولوچية مرسومة بعناية فائقة أمام خلفية من الرُّبى والآكام المنتشرة على ضفة النيل، حيث نشهد قارباً جنائزيا يعبر النيل من الضفة الشرقية - حيث الحياة - إلى الضفة الغربية - حيث الموت - مصحوبا بعائلة المتوفّى وأصدقائه والنادبات المحترفات.

ويقوم تمثالا إيزيس وشقيقتها نفتيس بحماية التابوت والبكاء على الميت مثلما بكت الإلهتان من قبل على أوزيريس.

وثمة لوحة ثانية تصوّر «موكب عجل آبيس» يتقدّمه الملك والملكة. ويصاحب العجل المقدس ويتلوه الكهنة حاملو القارب المقدس الذي يحمل الناووس (أو المقصورة)، وإن لم تجر عادة

(٣) Charles Sprague Pearce ١٨٥١ - ١٩١٤.



لوحة (٣٢٩). بريدجمان: إطلالة حسناء جزائرية من الشرفة. لوحة زيتية ٩٦×٥٢سم. شركة زت بطوكيو.



لوحة (٣٣٠). بريدجمان: غفوة القيلولة (١٨٧٨). لوحة زيتية ٢٨,٥×٣٤سم. معرض سبانرمان بنيويورك.



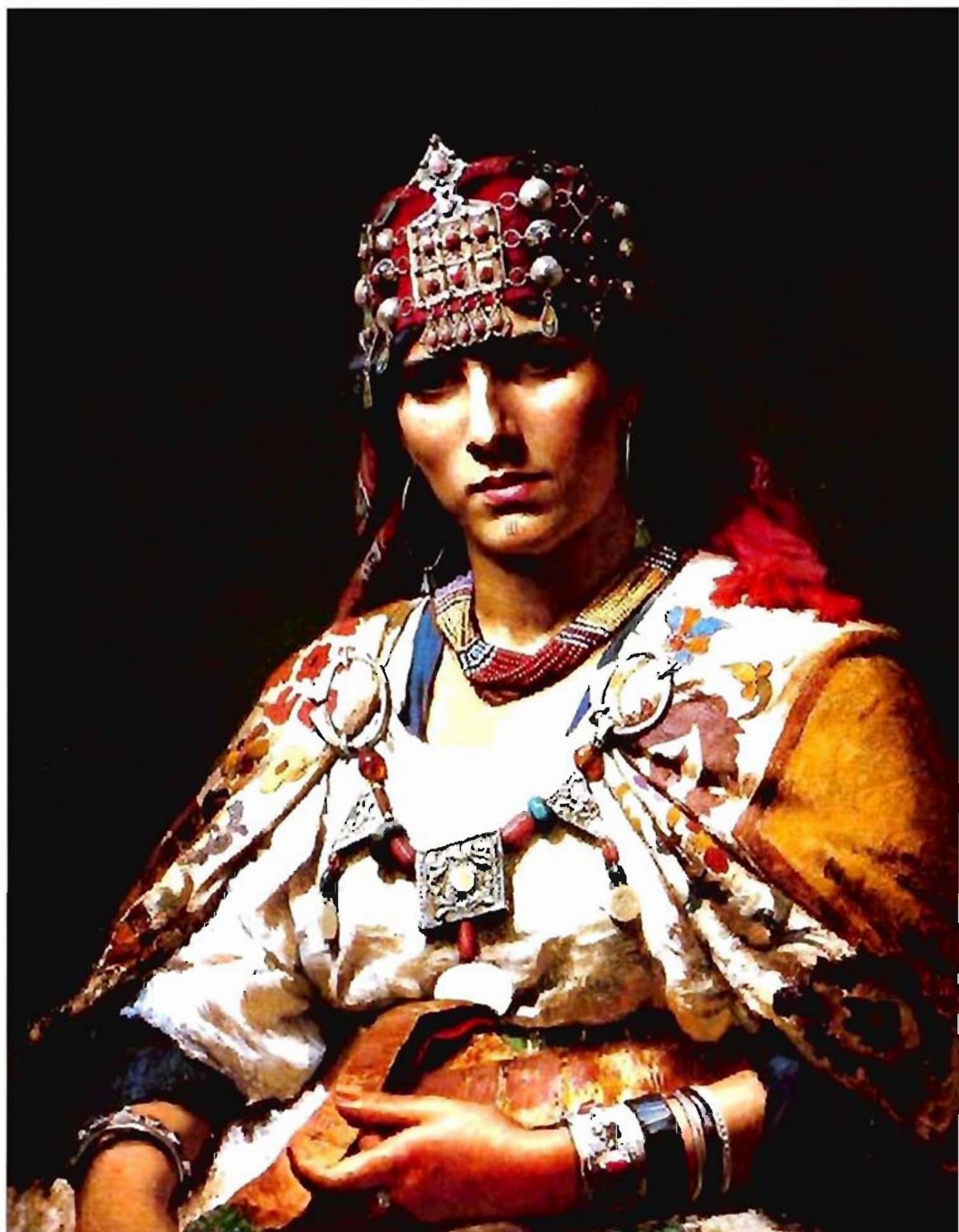
لوحة (٣٣١) . بريدجمان: استرخاءة الظهيرة. لوحة زيتية ٦ . ٥٤×٦٦ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٣٣٢)
ثرثرة النساء فوق السد
لوحة زيتية ٥
مؤسسة ميزوبل للفنون الجد

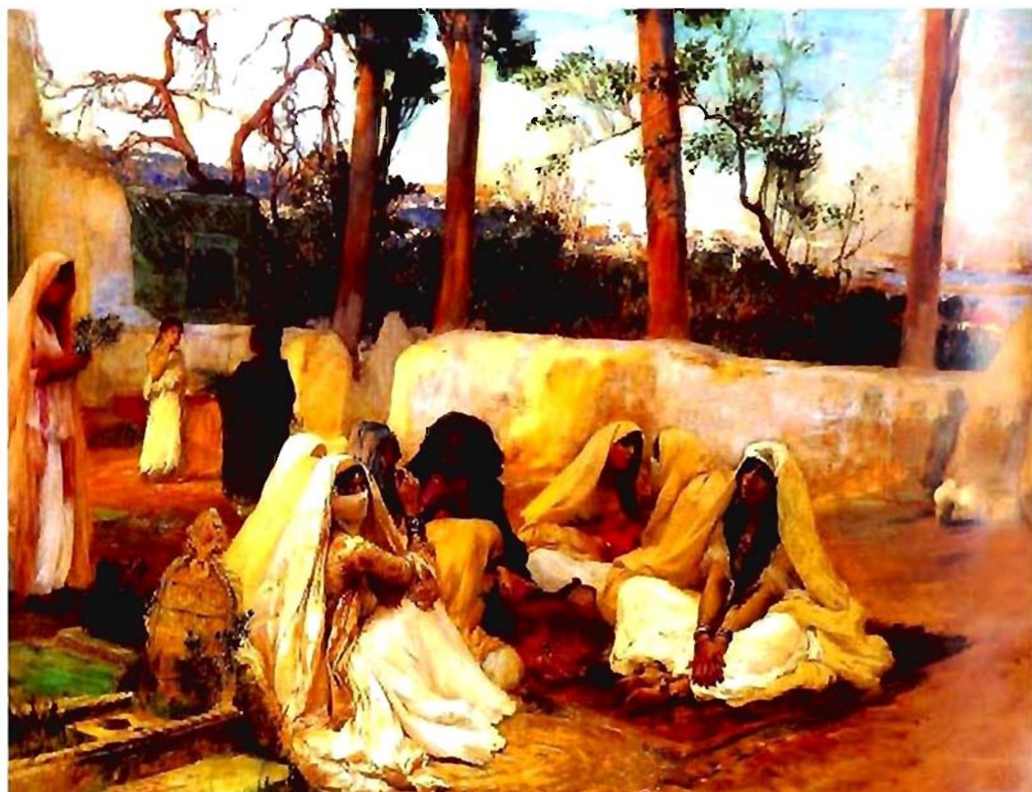
لوحة (٣٣٣) . بريدجمان: بهيئة
في صحن دارها بحي القصبة الو
لوحة زيتية ١٣،٢
مؤسسة كريس







لوحة (٣٣٤) - بريدجمان: بورترية امرأة من قبائل البربر، الجزائر، لوحة زيتية ٧٢,٤×٥٨,٤سم، معرض جوردون - فولب، نيويورك.



لوحة (٣٣٥). بريدجمان: نسوة جزائريات في زيارة للمقابر. لوحة زيتية ١٠١×١٥٢.٤سم، مؤسسة سوزبي. نيويورك.



لوحة (٣٣٦) . بريدجمان: تاجر السجاد بالجزائر. لوحة زيتية ٣٣×٤٥.٧سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٣٣٧). بريدجمان: عشيق ملكة قطاع الطرق يزجّج حاجبيها (١٨٨٢). لوحة زيتية ٣٧,٥×٤٨,٥ سم. جاليري ناتاف. باريس.

لوحة (٣٣٩) . فردريك آرثر بريدجمان : ملاّحو الذهبية الشراعية يسحبونها على سطح النيل ضد تيار النهر .
لوحة زيتية ٤٧,٥×١٨٧,٥سم. جاليري «المتحف» بلندن .

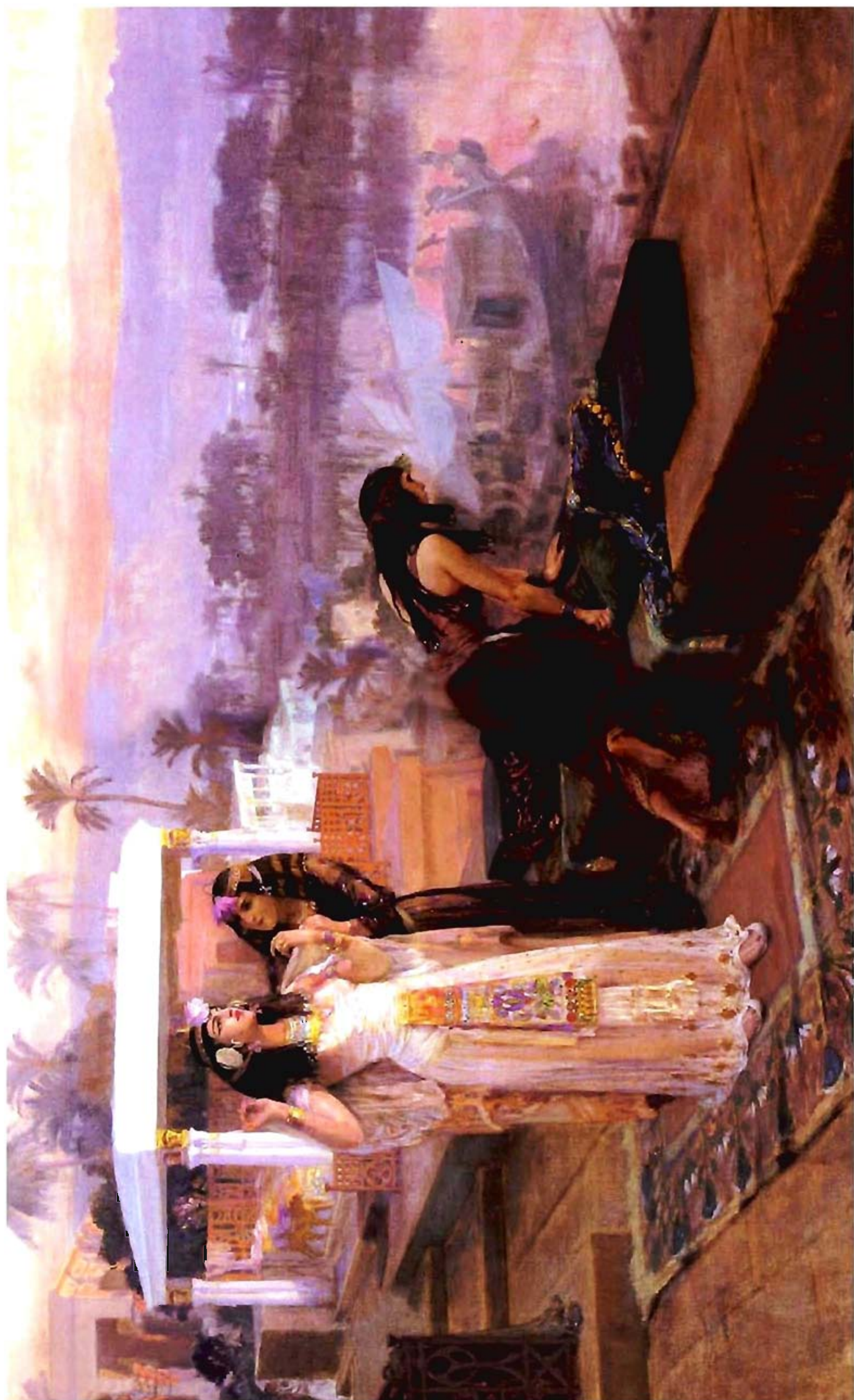


لوحة (٣٤١). بريدجمان: الموكب الجنائزي لمومياء احد الاشراف (١٨٧٦ـ١٨٧٧). لوحة زيتية ١١٣.٣×٢٣١.٨سم. مؤسسة سوزبي. نيويورك.



لوحة (٣٤٠) . بريدجمان: الرسول. في درقاعة الدار يجلس شيخ مُسنّ على مقعد محتضنا حفيده في حنان دافق ، ومن أمامه نرجيلته ، وقد تقدم منه رسول يحمل إليه رسالة . وثمة سلّم من الرخام المزخرف يصعد صوب المقعد زخرفت جوانبه بدرابزين من الخشب الخرط . ويطلّ على المقعد جزء من مشربية من الخشب ذات زخارف هندسية جميلة تشرف أيضا على خارج الدار. وإلى جانب الدرقاعة باب من الخشب مزخرف بأشكال الأطباق النجمية من الحشوات المعشّقة والمطعّمة بالسن والابنوس . وعلى الحائط وراء الشيخ نسجية مطرزة معلّقة ، يعلوها طبق معدني مستدير على جانبيه قمقمان . ويتدلّى من سقف القاعة قنديل معدني مزدان بزخارف مفرّغة . وأمام دَرَج المقعد سجادة ذات زخارف نباتية، وعند بداية الدرج خلع القوم مراكيبهم الجلدية . ومن وراء الرسول غزال ، وهو سمة لهذا الفنان يؤثر إضافتها إلى العديد من لوحاته. وإلى يسار المقعد يجلس شخصان من الضيوف ، وإلى جانب الباب يقف أحد الأتباع ممسكا بعصا . لوحة زيتية ٩٠×٥٦٫٢٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٣٣٨) كليوباترا - بريدجمان: كليوباترا
تطل من شرفة قصرها بجزيرة فيله على النيل.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠
بنيويورك ©.



المصريين القدماء - فيما نعرف - على حمل الناووس فى موكب العجل آبيس المشهود له بالفحولة الخارقة المؤدّية إلى الإخصاب ، ومن هنا كان الارتباط الوثيق بينه وبين الإله پتاح رب الفن والصناعة والخلق **(لوحة ٣٤٢)** . واعتاد المصريون القدماء الاحتفال بالعجل المقدس كلما وقع اختيارهم على عجل جديد تتوفر فيه المواصفات التى يحدّدها الكهنة والعقيدة .

أما اللوحة الثالثة فهى «الاحتفال بذكرى الإلهة إيزيس» **(لوحة ٣٤٣)** الذى كان يقام عادة فى أهم موقعين لعبادة إيزيس ، وهما معبد إيزيس بأسوان ومعبد إيزيس بجزيرة فيله . ويمثّل فيها القوم أسطورة إيزيس وأوزيريس بالرقص والموسيقى والإيماء إحياءً لذكرى الإلهة المحبوبة . ونرى الفرعون وزوجته يتقدمان الموكب ، كما يبدو الناووس الذى يحمل تمثال الإلهة وسط الموكب .

ولم يرسم بريدچمان بعد هذه اللوحة أية صور أركيولوچية من نوع إعادة صياغة الماضى برؤى جديدة ، وعاد إلى الجزائر مرة أخرى يمارس تصوير الحياة اليومية والأسرية والنساء فى دورهن والأسواق المكتظة .



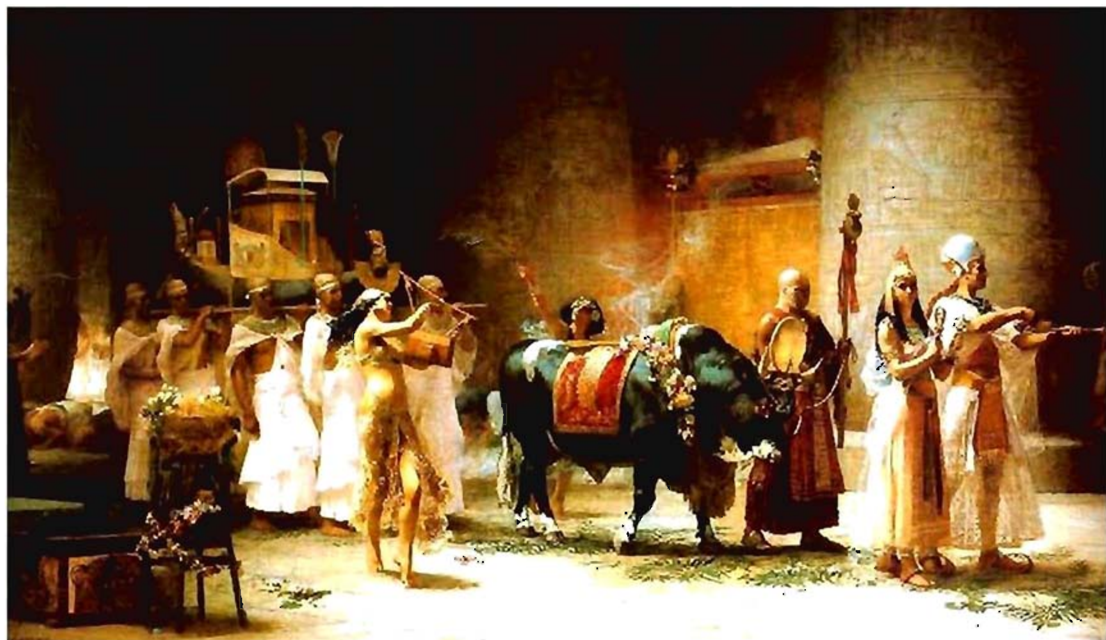
لوحة (٣٤٤) . ويكس: ألف ليلة وليلة. شيَّال بغداد. لوحة زيتية ٣٨,٧٥×٢٧,٥سم. مؤسسة كريستي. نيويورك

وكان بريدچمان موسرًا فى غير حاجة إلى الارتزاق من بيع لوحاته ، لكنه انطلق وراء هواياته بكل شغف وحماس ، لا تفارقه كمانه فى كافة رحلاته ، إذ يبدو أنه قد ورث عن أمه مدرِّسة الموسيقى مواهبها . ومن المعروف أنه انكفأ فى أواخر حياته على دراسة التأليف الموسيقى على يد الموسيقار الفرنسى المشهور شارل ڤيدور ، كما ألّف سيمفونية عُزفت فى مدينة نيس عام ١٩٠٤ .

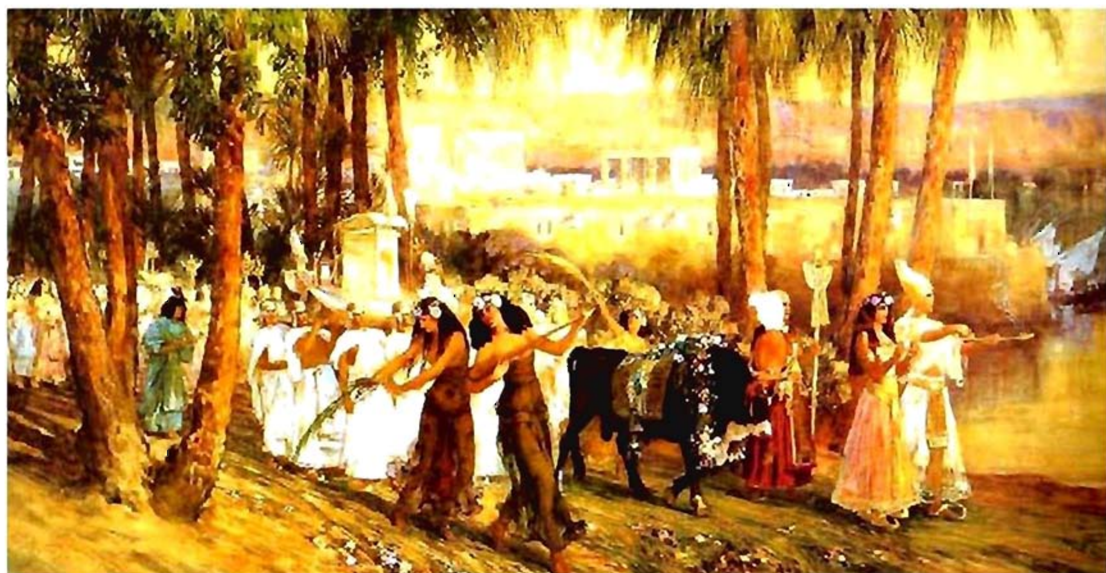
* * *

أما ويكس فقد قصد باريس عام ١٨٧٤ والتحق بمرسم الفنان بونا Bonnat الصديق الحميم للفنان چيروم وقضى به سنة ونصف . وقد أفلت ويكس من الالتزام بأسلوب التصوير الأكاديمى الصارم باستغراقه فى الأسلوب الواقعى الذى يقتضى بذل عناية فائقة بتسجيل السمات الفردية ، كما دفعه بونا إلى مزاولة الرسم فى الخلاء لدراسة تأثير الشمس والظلال ، وكانت هذه الدراسة على وجه التحديد هى التى يحتاجها للمران على تصوير الأجناس البشرية التى تاق كثيرًا إلى تسجيلها **(لوحة ٣٤٤، ٣٤٥)** .

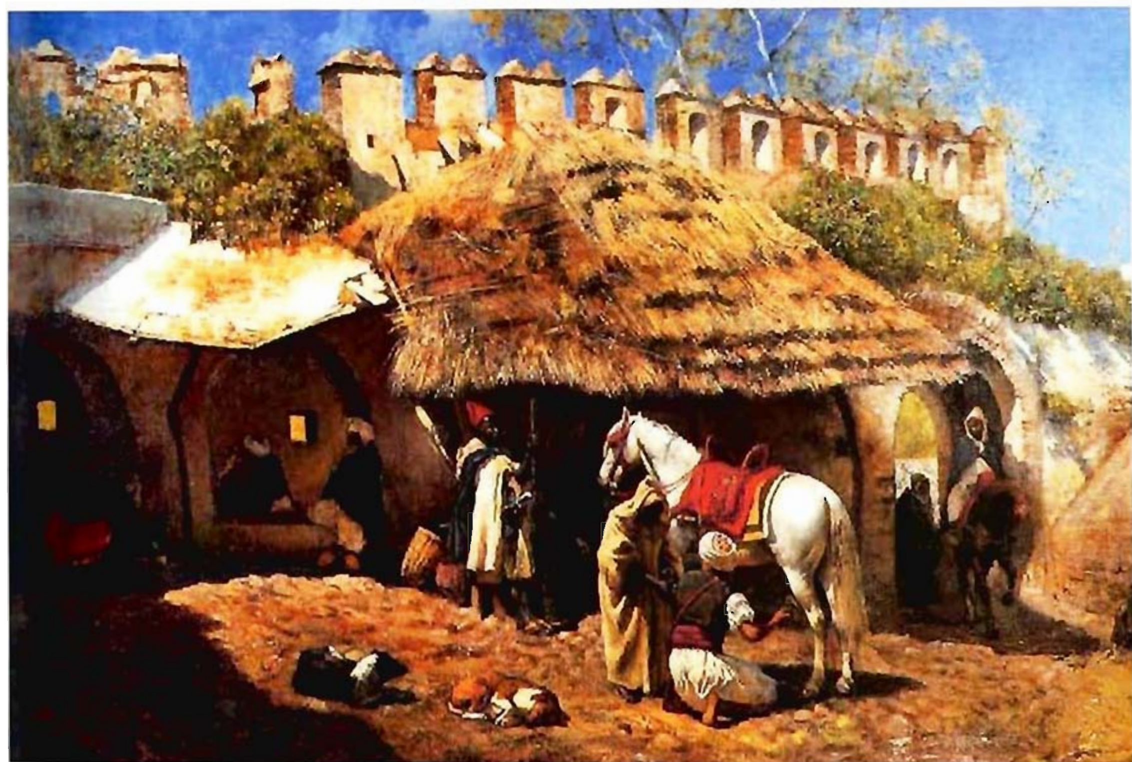
* * *



لوحة (٣٤٢) . بريدجمان: موكب عجل آبيس (١٨٧٩). لوحة زيتية ٦١×٩٠سم. وقد تم إعداد التكوين الاركيولوجي بإشراف الفنان جيروم. حتى اعتبر النقاد بريدجمان خليفته. عرضت بصالون باريس ١٨٧٩. مؤسسة سوزبي. نيويورك .



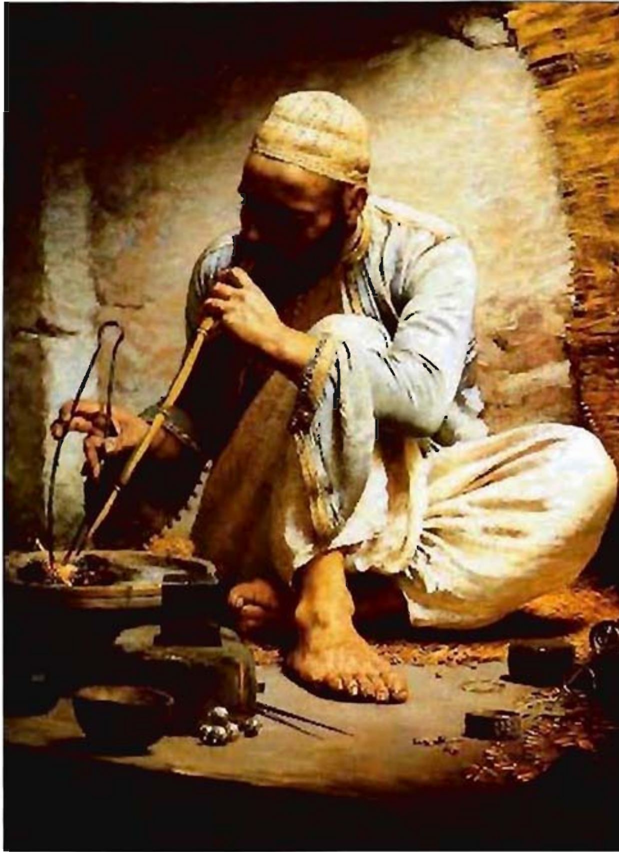
لوحة (٣٤٣) . بريدجمان: الاحتفال بذكرى الإلهة إيزيس (١٩٠٢). لوحة زيتية ٨٣٫٧×١٦٠سم. وتبدو جزيرة فيله في خلفية اللوحة. مؤسسة يان آرييبان.



لوحة (٣٤٥). ويكس: حادي الخيل في طنجه (١٨٧٦) لوحة زيتية ٨٦,٤×١٤٨,٦سم. مؤسسة بورجي. نيويورك.

ومن المعروف أن ولتر جولد[٤] هو المصور الاستشراقي الوحيد الذي اتخذ أسلوب الكلاسيكية المحدثة منهجاً. وقد قضى معظم حياته بفلورنسا، وشيد شهرته كمصوّر استشراقي من زيارة وحيدة إلى تركيا أثناء شبابه. وللوهلة الأولى تستلفت أنظارنا لوحاته المصوّرة للحياة فى استنبول بتكويناتها شبه الهندسية، وبوضوح أشكالها، وبألوانها الجذابة الزاهية، وبالسكون المطبق على شخوصها المفتقرة إلى الحركة، وكأن الفنان قد تحيّن برهة توقّف فيها الزمن أمام حركة ما فثبّتها فى وضعة بعينها، حتى لَنَستطيع أن نطلق عليها اسم الحركة المكبوحة أو الحركة الثابتة الجامدة فى مكانها. ورغم ذلك فلا نملك إلا الإعجاب بهذه المقدرة المذهلة على التسجيل الفنى الآسر **(لوحات ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨)**.

ومن بين المصوّرين الأمريكيين المتميّزين كذلك تشارلس سپرنج پيرس **(لوحة ٣٤٩، ٣٥٠)** وأديسون توماس ميلار[٥] **(لوحة ٣٥١)**.



لوحة (٣٥٠). پيرس: صائغ عربي (١٨٨٢) لوحة زيتية ١١٦,٨×٨٩,٩سم. متحف المتروپوليتان

وثمة شخصية أخرى فذة تكاملت فيه إلى جوار قدراته التصويرية شجاعة منقطعة النظير وموهبة الكتابة الأدبية هو فرانسيس ديڤيز ميليت[٦]، الذي تخرج عام ١٨٦٩ فى كلية هارڤارد حيث تخصّص فى اللغات والتاريخ، فعهدت إليه كبريات الصحف الأمريكية بأن يكون مراسلها فى جبهة القتال أثناء الحرب الروسية التركية. وتوجّه إلى بلغاريا ليؤدي هذه المهمة الشاقة حيث شاهد انهيار آخر قلاع الامبراطورية العثمانية فى أوروبا. وكانت تلك المهمة هى أول صلة له بالحضارة الإسلامية كاتباً ومصوراً **(لوحة ٣٥٢، ٣٥٣)**.

واشتهر چون دوجلاس وود ورد[٧] وزميله هاري فن[٨] برسومهما التوضيحية (الوصفية) بالألوان المائية التي استُنسخت صوراً مطبوعة بطريقة الحَفر، أو بالكشط على السطح الأملس للخشب[٩] فى سلسلة من كتب الرحلات الفاخرة، أشهرها كتاب «فلسطين وسيناء ومصر الجديرة بالتصوير»[١٠]، وقد زوّد كل فصل من فصول الكتاب بصورة بحجم صفحة كاملة بالطريقة السابق إيضاحها. **(لوحة ٣٥٤)**.

(٤) Walter Gould ١٨٢٩ - ١٩٨٣.

(٥) Addison Thomas Millar.

(٦) Francis Davis Millet ١٨٤٦ - ١٩١٢.

(٧) John Douglas Wood Ward ١٨٤٦ - ١٩٢٤

(٨) Harry Fenn

(٩) Woodcuts

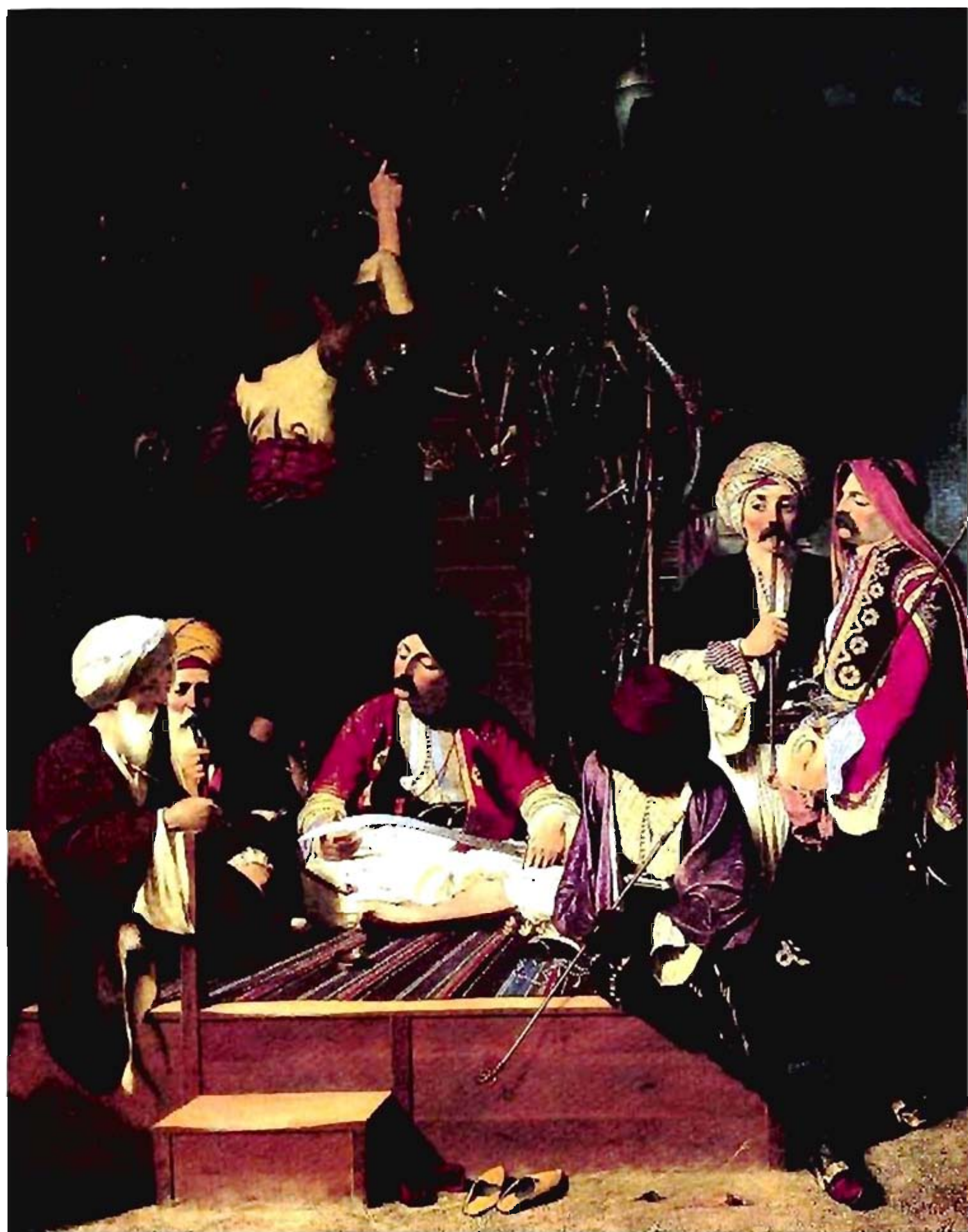
(١٠) Picturesque Palestine, Sinai and Egypt 1888.



لوحة (٣٤٦) - وولتر جولد: الكاتب العمومي باستنبول (١٨٦٩). لوحه زيتية ١٠٩.٢×١٣٩سم. مؤسسة كريستي. نيويورك.



لوحة (٣٤٧). وولتر جولد: القصّاص بالمقهى التركي (١٨٧١). لوحة زيتية ١٠٩×١٢٩سم. جاليري تتبر. نيويورك.



لوحة (٣٤٨) . وولتر جولد: ركن في سوق السلاح باستنبول. لوحة زيتية. ٩٠.٨×٧٤.٥سم. مؤسسة سوزبي. نيويورك.



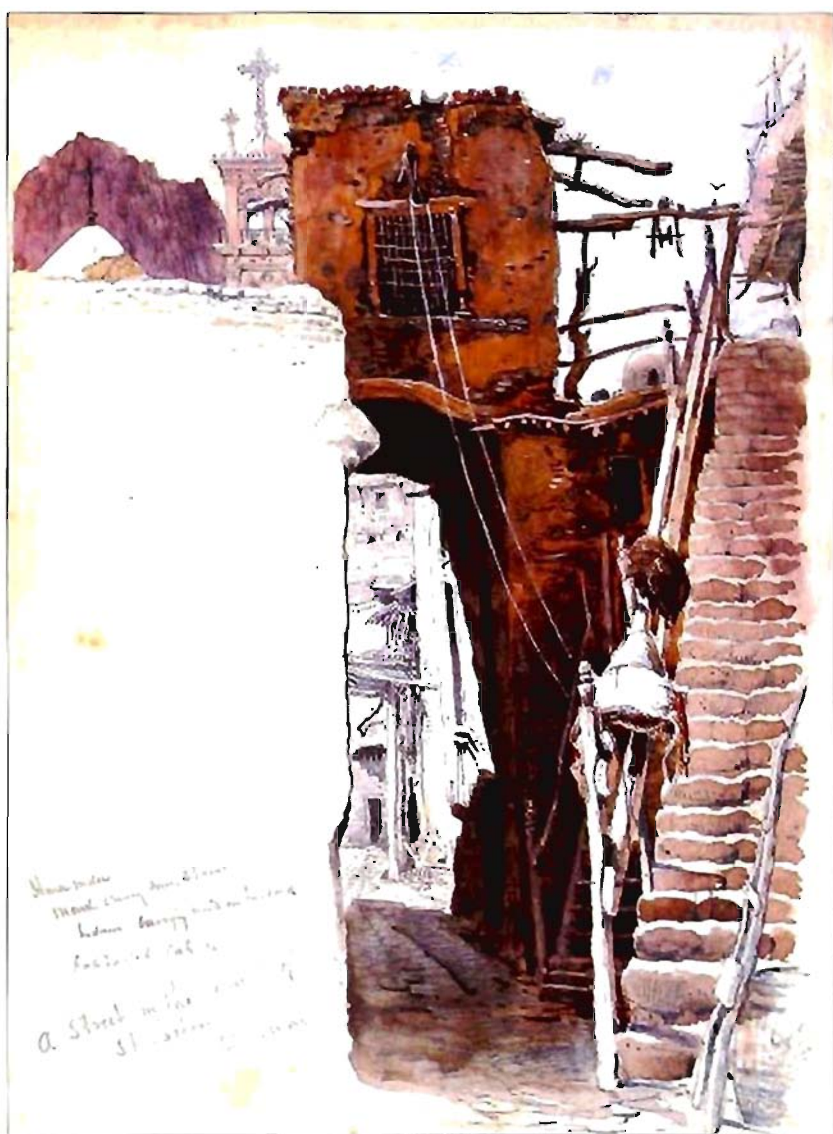
لوحة (٣٤٩) سبريج بيرس: أب وأم مصريان يبكيان طفلهما المتوفى (١٨٧٧). تكوين فني أركيولوجي.
لوحة زيتية ٩٧,٨×١٣٠,٨سم. المتحف القومي للفن الأمريكي. معهد سميثونيان. واشنطن.



لوحة (٣٥١). أديسون توماس ميلار. تاجر البسط. وقد اعتاد ميلار استخدام الخلفية نفسها مع تغييرات بسيطة في العديد من لوحاته مع تغيير نوع السلعة وإعادة توزيع شخوصها. لوحة زيتية ٥٥.٩×٧١.١سم. مؤسسة سوزبي. نيويورك.

لوحة (٣٥٢). جيليت:
«السقاء» بائع المياه التركي (١٨٧٤).
لوحة زيتية ١٠١.٦×٧١سم.
جاليري غيرشل وآدلر.





لوحة (٣٥٤) . وُوْد وَرد: حارة في دير سانت كاترين. ألوان مائية ٤٣.٢×٢٥.٤سم. رسم توضيحي في كتاب رحلات.

لوحة (٣٥٣) . ميليت : جندي تركي ١٧٧٨.
لوحة زيتية ٩٩×٧٣.٧سم. مؤسسة سوذبي . نيويورك. يحتمل ان
تكون هذه الصورة لباولو الخادم اليوناني الوفي الذي اصطحبه
ميليت معه إلى باريس بعد انتهاء الحرب الروسية التركية.



الفصل السابع

التصوير الفوتوغرافي



نشأ التصوير الفوتوغرافي في عام ١٨٣٩ بفرنسا على أيدي نيسيفور نيبسي[٧٠] وچاك ماندية داجير[٧١] مرهصاً بظهور إمكانات لا حدود لها في مجال الأركيولوجية ، وبالفعل لم يمض وقت طويل حتى أصبح لآلة التصوير أهمية بالغة في نقل ونَسْخ بلايين الهيروغليفيات التي تكسو الآثار المصرية في طينة ومنف بدقة متناهية ولاسيما تلك المواقع الشاهقة الارتفاع التي يصعب الوصول إليها ، فتبزّ رسوم أمهر المصوّرين أمانة وصدقا ، وذلك على يد شخص واحد بعد أن كان الأمر يتطلب جحافل لا حصر لها تعكف لعشرات السنين على تدوين النقوش . وهكذا يتضح أنه حتى قبل أن يُكتب لآلة داجير المصوّرة الانتشار بين الجماهير نالت مصر من بين كل دول البحر المتوسط قصب السَّبق الأول في ميدان التصوير الأركيولوجي خلال العشرين سنة الأولى من عمر التصوير الفوتوغرافي ، إذ ظفرت باهتمام لم تظفر به أثينا أو روما أو استنبول . وقد بذل المصوّرون الفوتوغرافيون الأوائل من الجهد والجرأة ورهافة الحسّ في استخدام هذه التقنيّة الجديدة ما يجعلنا نقف الآن مذهولين أمام روعة الصور التي التقطوها منذ ما ينوف عن قرن ونصف من الزمان .

(٧٠) Nicéphore Niepce
(٧١) Jacque Mandé Daguerre

وكان أوائل المصوّرين الفوتوغرافيين الذين وفدوا على مصر من الرسّامين أو الكتّاب الذين فطنوا مبكرا الى ما تحمله آلة التصوير الجديدة من إمكانات من أمثال أوراس ڤرنيه وجيرار ده نرڤال ومكسيم دوكان . وكان داجير قد قام بعدة عروض مجانية لشرح استخدام الآلة الجديدة ، كما صدرت بضع كتيّبات تتناول هذا الموضوع نفسه . وعهد ليربور[٧٢] وهو أحد أعلام الأجهزة البصرية بعدد من آلات التصوير لبعض عملائه من الرحّالة الفنانين كي يعودوا إليه بنماذج إكزوتية من تصوير الآلة الفنية الجديدة . وهكذا توجّه مصوّر الأحداث التاريخية والمعارك الحربية المشهور أوراس ڤرنيه برفقة بعض صحابه من الفنانين الى مصر بعد مضي شهرين فقط على ظهور الاختراع الجديد فالتقطوا أول صورة فوتوغرافية في مصر بل في أفريقيا كلها ، وكان التصوير الفوتوغرافي ما يزال يحبو في مستهل حياته . وكانت عودة الفنان الى فرنسا مزوّدا بجملة من رسوم الألوان المائية البديعة أيسر من العودة بصور فوتوغرافية متقنة ، فقد كان هذا الفن الجديد يتطلب اصطحاب أجهزة وأدوات ثقيلة يصعب حملها ونقلها دون صبر وحماسة بالغة . وقد رحل أوراس ڤرنيه مصطحبا معه أحد تلامذته الفنان فردريك ـ جوبيل فسكييه القائم بالتصوير الى مصر بعد أن لقّنهم ليربور فن التصوير الداجيري ، وهو يأمل أن يعودوا إليه بصور جذّابة لتلك البلاد النائية ، غير أن النتيجة لم تكن مشجّعة ، فبدؤوا في تسجيل أول مشهد لهم بمصر في الأسبوع الأول من نوفمبر ١٨٣٩ . ويروي جوبيل ـ فيسكييه في كتابه المنشور عن هذه الرحلة أن ڤرنيه أدّى يوم ٧ نوفمبر عرضا بآلة داجير أمام محمد علي باشا الذي استقبله في قصره بالإسكندرية استقبالا ودّيا ، واتجه بصندوق التصوير المظلم نحو مبنى الحريم ، فما لبث المشهد أن انعكس على مرآة الآلة الزجاجية

(٧٢) Lerebours

فتطلع إليه الحاضرون في ذهول . وبعد دقيقتين قدّم ڤرنيه الصورة الملتقطة فظهرت إمارات الدهشة والاهتمام على محمد علي الذي صاح مشدوهاً وهو يستدير نحو الحاضرين وقد استلّ سيفه من غمده : «لعمري إن هذا إلا رجس من عمل الشيطان» . وقد ظهر مشهد مبنى الحريم **(لوحة ٣٥٥)** - الذي يعدّ أقدم صورة فوتوغرافية معروفة التقطت في القارة الأفريقية في كتاب «رحلات لُيربور الداجيرية»[٧٣] مع أربع صور أخرى لمصر إحداها لعمود پومپي والثانية لمعبد الأقصر والثالثة لوادي الملوك والرابعة لهرم خوفو .



لوحة ٣٥٥ . هوراس ڤرنيه وفردريك - جوبيل فسكيبه: قصر مبنى حرملك محمد علي باشا.

وتدل هذه الرواية الفجّة لواقعة التصوير على روح الاستعلاء التكنولوجي الملازم للطبيعة الاستعمارية والتي تحطّ من قدر حاكم عظيم قوي مقتدر فتظهره بمظهر الجاهل الجزع . ويتضح لقاريء كتاب جوبيل - فيسكيبه أن الأمر الوحيد الذي كان يشغل باله هو وڤرنيه عند انطلاقهم نحو مصر عام ١٨٣٩ ليس هو تسجيل مشاهد جديدة بالتصوير فوق الألواح الفوتوغرافية بقدر الزّهو بالإنجاز نفسه ، أعني القدرة على التصوير الفوتوغرافي وكأن تلك الصور أوسمة جديدة لڤرنيه المعروف بأنه «جندي» يزاول التصوير - يضيفها إلى ما سبق أن أحرزه من أوسمة .

وقد استُخرجت من صورة مبنى الحريم الفوتوغرافية لوحة بالحفر الخمضي كُتب تحتها تعريفاً بها : «التقطت هذه الصورة تحت بصر محمد علي باشا في قصره بالإسكندرية . ولا ترجع أهمية هذه الصورة إلى ما تنطوي عليه من جمال المشهد فحسب بقدر ما ترجع إلى سرعة تنفيذها الذي لم يستغرق أكثر من دقيقتين قبل الظهر . على حين أن تصوير أهرام الجيزة استغرق خمس عشر دقيقة على عكس توقعات المخترع في مثل هذه الظروف الضوئية» .

(٧٣) Excursions Dague - riennes de Lerebours

وكان چيراردِه نرڤال أول كاتب فرنسي أقدم على الرحلة إلى مصر عام ١٨٤٣ منتوياً العودة منها بمجموعة من الصور الفوتوغرافية بينما كان الفن الداجيري مايزال يتخبّط في مراحله الأولى . غير أن چيرار لم يكن يمتلك حاسة المصور الفوتوغرافي أو القدرة على أداء تقنيته بكفاءة فباءت محاولاته بالفشل . ولم يتمكن من التقاط أكثر من مشهدين أو ثلاثة . ولحسن الحظ أن كان برفقته بعض الأصدقاء الفنانين مثل دوزا وروچييه[٧٤] الذين أنجزوا رسوماً تفوق صور الفوتوغرافية جمالاً . وكان حسبه هو أنه كان أديباً يصف بقلمه ما استحال عليه أن يصوّره بآلة التصوير .

(٧٤) Dauzats et Rogier

وبعد ذلك ببضع سنوات جاء مكسيم دوكان في ٤ نوفمبر ١٨٤٩ وبرفقته جوستاف فلوبير الذي سعد في مبدأ الأمر وهو يرى حماسة زميله للتصوير والتي كان حصادها مجموعة رائعة من الصور الفوتوغرافية . وقد نشرت هذه المجموعة في عام ١٨٥٢ كما قدمنا بعنوان : «مصر



لوحة ٣٥٦ . مكسيم دوكان : منزل محاط بحديقة في الحي الأفرنجي بالقاهرة . ويظهر جوستاف فلوبير بالصورة. التقطت في ٩ يناير ١٨٥٠.

والنوبة وفلسطين وسوريا . رسوم فوتوغرافية التقطت خلال أعوام ١٨٦٩ ، ١٨٥٠ ، ١٨٥١ (٧٥) وكانت تضم مائة وخمسة وعشرين لوحة طبعت توا من السلبيات الأصلية التي اختيرت من بين مائتي صورة . وكانت هذه المجموعة أول كتاب هام مزين بالصور الفوتوغرافية حتى أطلق عليه اسم « باكورة الكتب المصورة فوتوغرافيا» (٧٦) غير أن التقنية التي استخدمها دوكان اختلفت عن تقنية داجير ، فمع أنه كان قد تلقى دروسا عملية على استخدامها على يد جوستاف لوجراي (٧٧) أحد أساطين المصورين الفوتوغرافيين الفرنسيين وقتذاك ، إلا أنه عدل عنها في اللحظة الأخيرة مفضلا عليها تقنية أشد بساطة هي تقنية بلانكار إقرار (٧٨) [التصوير على الورق] (٧٩) . وقد لقي كتاب مكسيم نجاحا منقطع النظير حتى عُدّ مؤلفه النموذج الذي ينبغي أن يحتذيه سائر الرحالة .

ومع أن فلوبير كان يزدري التصوير الفوتوغرافي ولا يؤمن به ، إلا أنه لم يتردد في مدّ يد المساعدة لرفيقه كلما وسعه ذلك أملا في نجاح التجربة . وكان مكسيم يتباهى بأنه أول أوربي عاد بصور فوتوغرافية للآثار والمشاهد في الشرق ، غير أن حماسه للتصوير الفوتوغرافي لم يلبث أن خبا ، كما فتر اهتمامه به حتى أخذ ينظر الى تلك الفترة من حياته بعين الخزي وخاصة بعد أن شاع الاستخدام التجاري لآلة التصوير ، فتخلى رجل الأدب الذي بلغ ما كان يتمنى من مكانة وشهرة عمّا أصبح يُعدّ في الأوساط التي يرتادها هفوة من هفوات الشباب (لوحة ٣٥٦، ٣٥٧) .

وكانت الشخوص تظهر مطموسة مغبّشة في كافة الصور الفوتوغرافية المبكّرة ولا سيما في حالة التصوير أثناء الرحلات ، إذ لم تكن ظروف التقاط الصور ثم إعدادها للعرض هي الظروف المثلى . على أن فن التصوير الفوتوغرافي لم يلبث أن بلغ مرحلة الكمال في الستينيات من القرن التاسع عشر كما اكتسب في الوقت نفسه صبغة علمية . فبعد الجيل الأول من المصوّرين الفوتوغرافيين المتحمّسين للاختراع الجديد ، والذين أورثونا مجموعات رائعة لصور الرحلات تعدّ تصويراً رومانسيا مثيرا للخيال ، ظهر جيل من الأركيولوجيين المحترفين لم يعد التصوير الفوتوغرافي بالنسبة لهم مجرد هدف بل بات وسيلة أو بالأحري أداة هامة من أدواتهم ، وقد تميّز من بينهم اثنان كان لهما أثر كبير على فن تصوير الآثار المصرية القديمة . أما أولهما فهو جون جرين (٨٠) الأركيولوجي الإنجليزي الذي كان يعيش في باريس والذي ندين له بمجموعة تضم مائة صورة فوتوغرافية ظهرت تحت عنوان « النيل : آثاره ومناظره . استطلاعات فوتوغرافية . طُبع بمطابع بلانكار إقرار بفرنسا عام ١٨٥٤» . وعلى حين يكشف القسم الخاص بمشاهد ضفاف النيل عن موهبة فنية فذّة وحس مرهف ، يكشف القسم الخاص بالآثار عن وثائق علمية على

(٧٥) Egypte, Nubie, Palestine et Syrie: Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851.

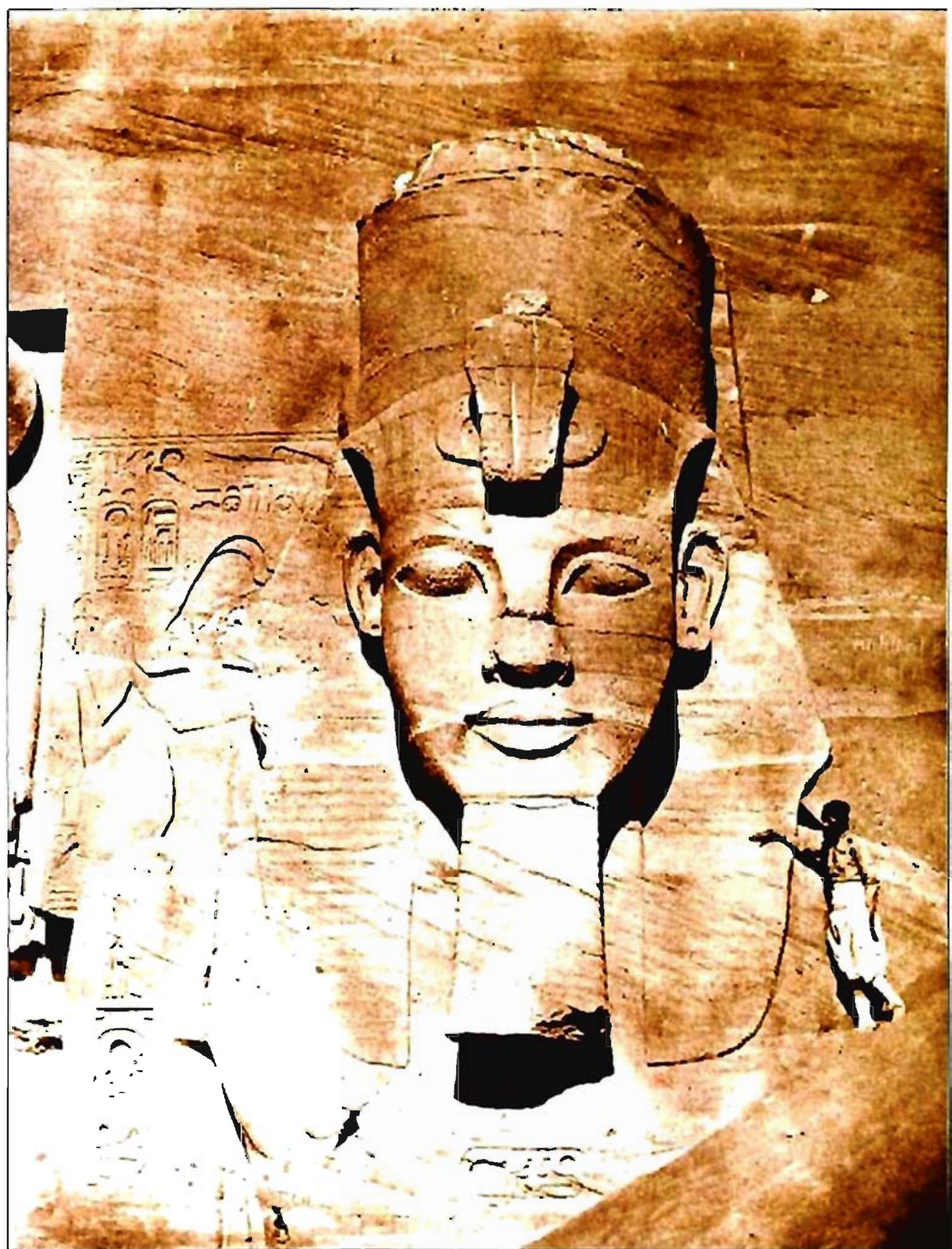
(٧٦) Incunable

(٧٧) Gustave le Gray

(٧٨) Blanquart - Evrard

(٧٩) Calotype

(٨٠) John Greene



لوحة ٣٥٧ ـ مكسيم دوكان : واجهة معبد « ابوسمبل » . التقطت عام ١٨٥٠ .



لوحة ٣٥٨ . جرين . مدينة هابو . البر الغربي بالأقصر . التقطت عام ١٨٥٤.

جانب كبير من الأهمية . كذلك نشر جرين في عام ١٨٥٥ كتابه «حفائر طيبة عام ١٨٥٥ ، نصوص هيروغليفية ووثائق لم يسبق نشرها»[٨١] ، وكان سعيد باشا قد أتاح له التنقيب في مدينة هابو . واحتوي الكتاب أيضا على إحدي عشرة لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر من الحجم الكبير مع إحدي عشرة صفحة من المتن كان ينوي أن يُتبعها بغيرها لولا أن عاجله الموت وهو في شرخ الشباب في سن الرابعة والعشرين . ويحتفظ قسم المصريات بمتحف اللوفر بكافة السلبيات الأصلية للآثار المصرية التي صوّرها جرين **(لوحة ٣٥٨)** .

أما ثانيهما فهو الإنجليزي فرانسيس فريث[٨٢] الذي زار مصر مرات ثلاث بين عامي ١٨٥٦ ، ١٨٥٩ ونشر كتابا من جزئين ضخمين بعنوان « مصر وفلسطين : تصوير فرانسيس فريث»[٨٣] . وقد لقي هذا الكتاب الذي طُبعت منه ألفا نسخة نجاحا لا نظير له حتى علّق عليه محرر صحيفة التايمز اللندنية قائلا : «إن هذا النمط من التصوير الفوتوغرافي يقودنا الى ما يفوق أي محاولة يقدم عليها فنان موهوب فوق لوحة الرسم» . وكان فريث ينتمي الى أسرة من شيعة الكويكرز[٨٤] . ويبدو أنه أشرب في صغره جرعة كبيرة من هذه التعاليم لا تتفق مع طبيعته الذهنية وحساسيته المرهفة حتى إنه تعرض عند بلوغه العشرين من عمره لحالة مستعصية من الاكتئاب النفسي لم يشفه منها إلا اشتغاله بالتجارة التي حقق فيها نجاحا أتاح له الاستقلال والتفرغ لهواية التصوير ، وظل الكتاب المقدس هو وحي أعماله المصورة ، وهو الذي أمدّه بالحماس الشديد وقوة الصمود والتحمّل التي تحلّى بها وسط الصحاري للعودة بمجموعة وافرة من الصور الفوتوغرافية . وتكشف مذكرات فريث التي نُشر بعضها حديثا عن أنه ظل شاعرا فيلسوفا متصوفا على الرغم من نجاحه الكبير في عالم المال والتجارة . وقد اعتاد فريث أن يجول في عربة غريبة مُعدة للتصوير لا تمرّ تحت بصر إنسان إلا لفته إليها ، وإذ كان شغف عامة المصريين

(٨١) Le Nil. Monuments. Paysages.Exploration phtographiques. Fouille executées à Thébes dans l'année 1855.Textes Hiéroglyphiques et documents inédits.

(٨٢) Francis Frith

(٨٣) Egypt and Palestine. Photographed and described by Francis Frith.

(٨٤) الكويكرز هم الصحابيون البروتستنت الداعون إلى السلام والمساواة وحب البشر .



لوحة ٣٥٩ . فريث: معبد الرامسيوم. التقطت عام ١٨٥٨ .

بالتطلع إلى كل ما هو غريب عنهم قد جعلهم يتزاحمون حول تلك العربة الأمر الذي ضاق به فريث ، لذا كان يصرفهم عن ذلك بادعائه أن العربة تقلّ حريمه ليستدر حياءهم فيغضّوا الطّرف **(لوحات ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢)**.

ونحن إذا أضفنا ما قدّمه جرين وفريث من صور فوتوغرافية إلى كل ما قدّمه مكسيم دوكان وغيره بلغت حصيلتنا حوالي خمسمائة صورة منشورة ، غير أن هذه الحصيلة الوثائقية لم تظفر بعد بالدراسة الجديرة بها . والحق إن المجموعة الأخيرة من هذه الصور ، وأعني بها الصور التي قدّمها فريث على وجه الخصوص تنفرد بمزايا قد لا تبزّها فيها أفضل الصور الفوتوغرافية الحديثة .

وإن إعجابنا بهؤلاء الروّاد ليزداد ويقوى حين نتأمل الظروف الشاقة التي كانوا يعملون في ظلّها . وينبغي التسليم بأن المجال لا يتسع هنا لاستعراض كافة هؤلاء المصورين الذين كان من بينهم لوي ده كلير(٨٥) وجوستاف لوجري وهكتور أورو(٨٦) والمصوّر باسكال سباه(٨٧) الذي افتتح أول ستوديو تصوير في القسطنطينية عام ١٨٦٨ ثم جاء إلى مصر في العام التالي لتصوير حفل افتتاح مرور السفن في قناة السويس ، كما صوّر بعض الآثار الإسلامية بالقاهرة **(لوحات من ٣٦٣ إلى ٣٨٣)**، والمصوّران فيليتشي وأنطونيو بياتو(٨٨) المعاصران للمصوّر سباه ، وقاما بتصوير بعض الآثار الفرعونية بالصعيد **(لوحة ٣٨٤، ٣٨٥)** وبعض الآثار الاسلامية في القاهرة ، ومن بينها الصورة الوحيدة الباقية لجامع أزبك الذي كان قائما عند بداية شارع القلعة من

(٨٥) Louis de Clercq

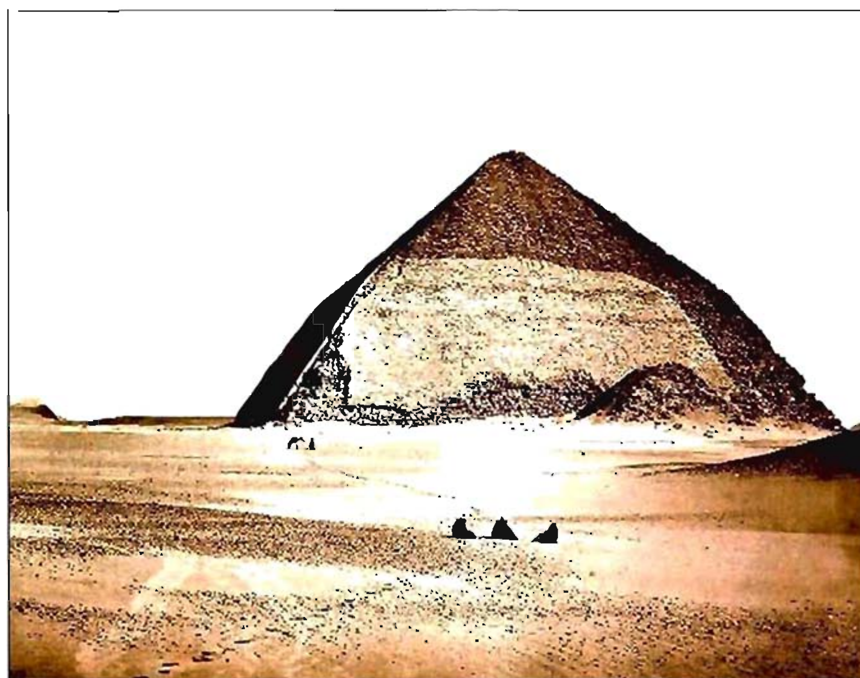
(٨٦) Hector Horeau

(٨٧) Pascal Sebah

(٨٨) Felice et Antonio Beato



لوحة ٣٦٠. فريث.
تمثالا ممنون:
المعبد الجنائزي للملك
أمنحتب الثالث.
البرّ الغربي بالأقصر.
التقطت عام ١٨٥٨.



لوحة ٣٦١. فريث:
هرم الملك سنفرو
بدهشور.
التقطت عام ١٨٥٨.



لوحة ٣٦٢ - فريث:
أهرام الجيزة -
التقطت عام ١٨٥٨.

جهة العتبة الخضراء. وكذا المصوّر فيلكس بونفيس (لوحة ٣٨٦)، والمصور مونييه(٨٩) الذي أعلنت عنه مجلة «لالوميير» المتخصصة في فن التصوير الفوتوغرافي في أول أبريل ١٨٥٤ «بأنه المصور الفوتوغرافي الباريسي الذي كلّفه والي مصر عباس باشا بتصوير الآثار المصرية ورفع الركام عن بعض الأطلال، وبأنه وفق إلى كشف النقاب عن آثار هامة في معبد أمنحتب بالأقصر، منها لوحات جدارية مصوّرة وبعض حليّ الزينة من النحاس». ويبدو أن مونييه قد عاش حياة غريبة في مصر، إذ كان إلى جانب عمله مصوراً فوتوغرافيا تاجر عاديات ومُرابيا، وكان يعيش في «بيت فرنسا» بالأقصر يجتذب إليه السائحين من الأجانب بما يبديه من كرم وحسن ضيافة، كما كان يشرف على حفائر ماريت باشا أثناء غيابه. واعتبره ماسبيرو قنصلا لفرنسا بالأقصر على الرغم من خلو سجلات وزارة الخارجية الفرنسية من اسمه قنصلا.

ولا يجوز الحديث عن التصوير الفوتوغرافي دون ذكر اسم بلانكار إفرار(٩٠) أحد رجال الصناعة البارزين بمدينة ليل في فرنسا الذي مالبث أن تحوّل إلى التصوير الفوتوغرافي ليلقى شهرة واسعة محاولا أن يجعل من الصورة الفوتوغرافية صناعة رائجة وتجارة رابحة. وقد قام كما سبق القول بطبع مجموعات الصور الشهيرة لكل من مكسيم دوكان وجون جرين ومونييه فضلا عن مجموعات مصوّرة أخرى زوّده بها هواة عديدون. والحق إن الكثير من بواكير الكتب المصورة الشهيرة لم تكن لتشقّ طريقها إلى الوجود لولا بلانكار إفرار. ومن بين هؤلاء الذين لم يكن اسمهم ليُعرف بينيكه(٩١) الذي نشر له بلانكار صورا ثلاثة أو أربعة عن مصر بين عامي ١٨٥٢، ١٨٥٥.

وأخيرا جدير بنا الإشادة بكتاب المهندس فيلكس تينار الذي خصّصه لآثار مصر(٩٢)، غير أنه لم يشتهر كثيرا لندرة النسخ المتبقية منه والتي لم تعد تزيد عن نسخة واحدة في كل من متحف اللوفر ودار الكتب الوطنية بباريس ومكتبة قصر بوربون [مجلس الشيوخ الفرنسي] والمتحف البريطاني. وكانت رؤيته لآثار مصر ابتداعية واقعية لا تتضمن ادعاء أركيولوجيا، إذ كان اختياره لمصوراته نابعا من إحساسه بجمالها ورغبته في الاستمتاع بها. وكان أحد أهداف تينار من صوره استكمال كتاب «وصف مصر» بكل مايحمله التسجيل الفوتوغرافي من دقة كانت تفتقد إليها أحيانا المجلدات التي أمر بها بونابرت(*).

(٨٩) V. G. Maunier

(٩٠) Blanquart - Evrard

(٩١) E. Benecke

(٩٢) Felix Teynard: L'Egypte et Nubie, Sites et Monuments les plus interessants pour l'étude de l'art et de l'histoire (1858)

(*) تفضل الأستاذ المؤرخ أحمد حافظ الحديدي مشكورا بلفت نظري إلى أنه قد فاتني في الطبعة الأولى من هذا الكتاب ذكر المصور ب. سباه ضمن قائمة المصوّرين الفوتوغرافيين خلال القرن التاسع عشر، كما أعارني لوحة «استقبال سفير البندقية في القاهرة» الملونة لجنتيلي بلليني لاستنساخها في هذه الطبعة الثانية (لوحة ١ ملون)، فله مني جزيل الشكر والامتنان.



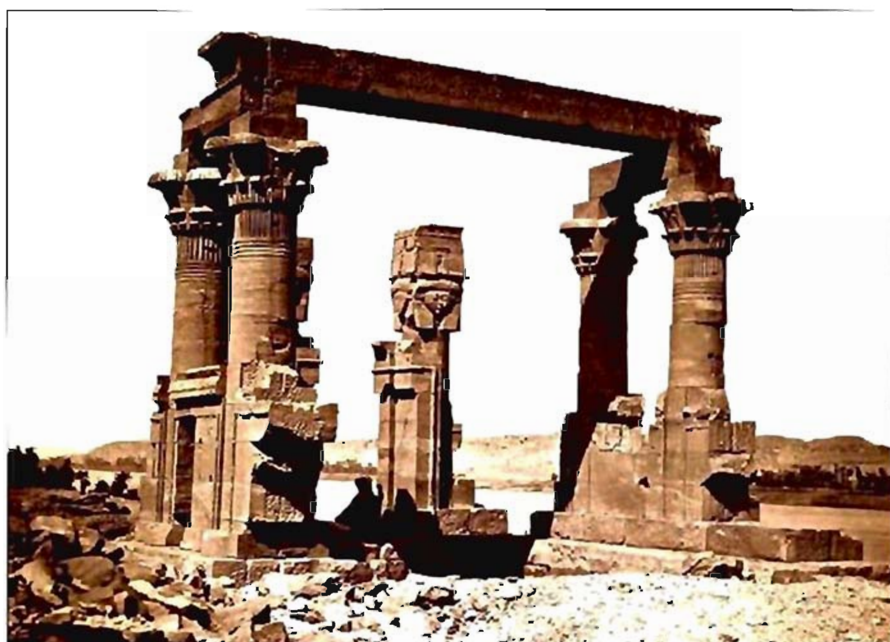
لوحة ٣٦٣ . باسكال سباد: ميناء أسوان.



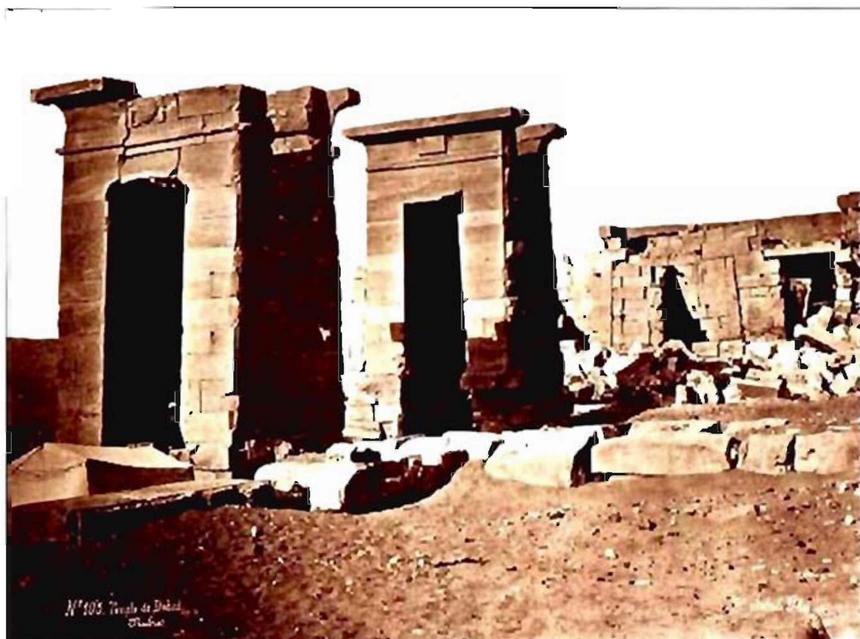
لوحة ٣٦٤ . ب . سباه . شلالات اسوان [الكاتاراكت] .



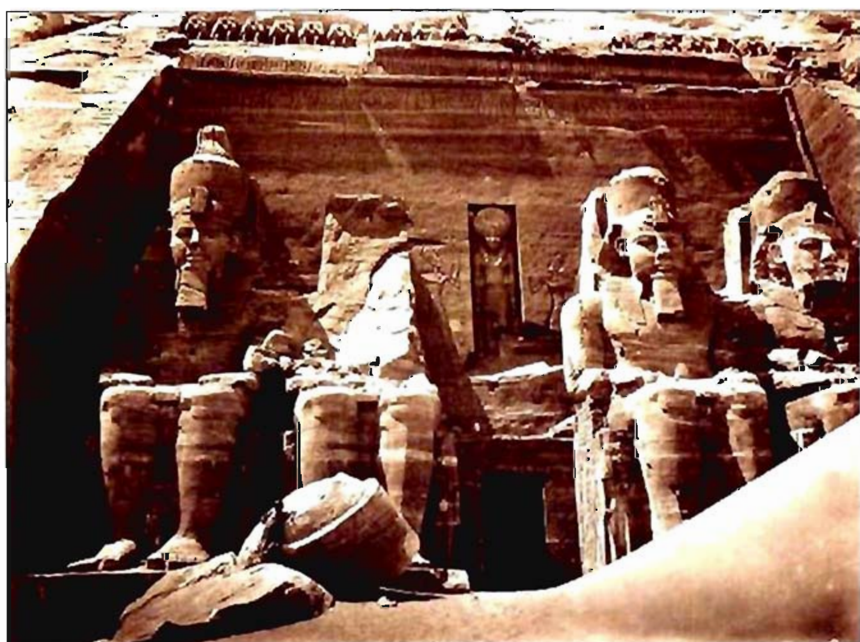
لوحة ٣٦٥ . ب. سباه. معبد دندور .



لوحة ٣٦٦ . ب. سباه: معبد كرداسة.



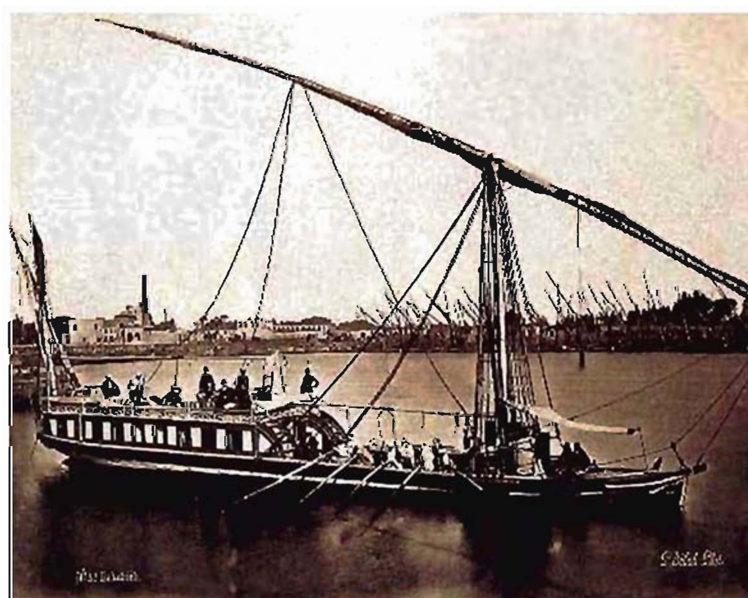
لوحة ٣٦٧ . پ. سباد: معبد دابود.



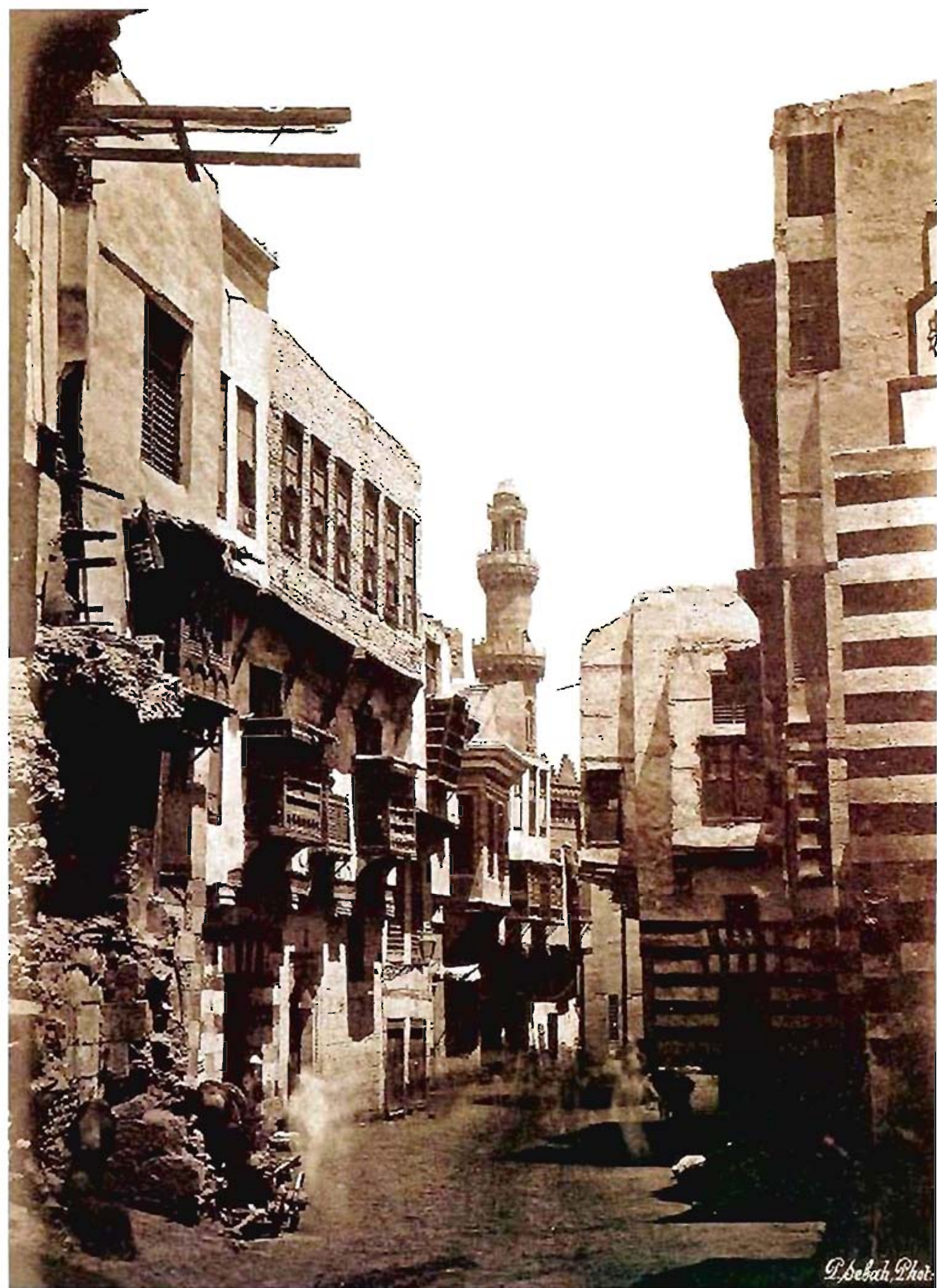
لوحة ٣٦٨ . پ. سباد: معبد أبو سمبل.



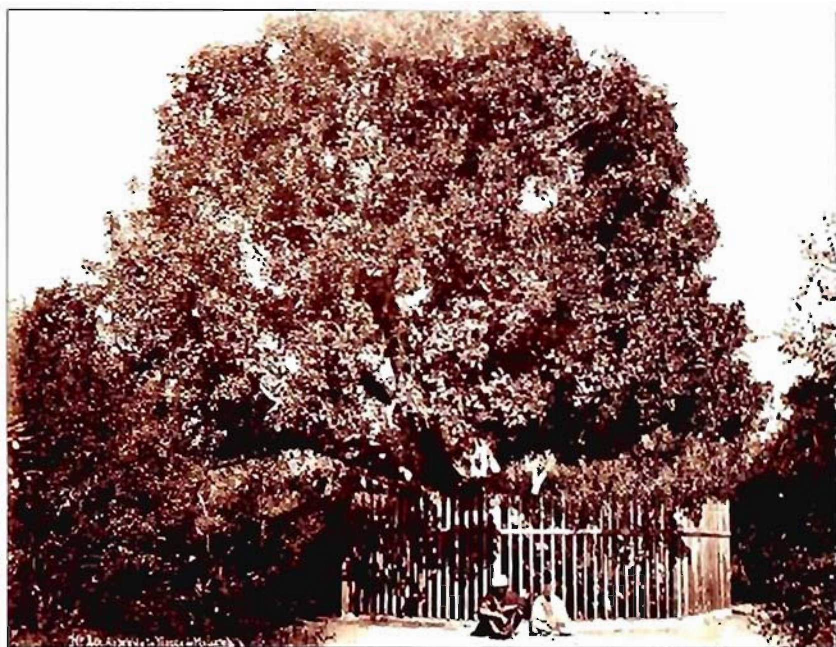
لوحة ٣٦٩ . پ. سِباه: ميدان القناصل بالإسكندرية .



لوحة ٣٧١ . پ. سِباه : ذهبية بالنيل .



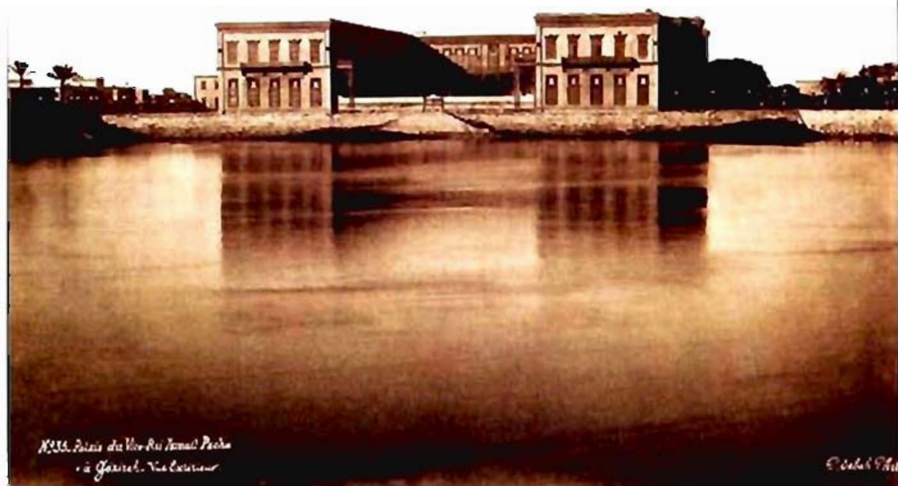
لوحة ٣٧٠ . ب. سِباه: شارع القلعة بالقاهرة .



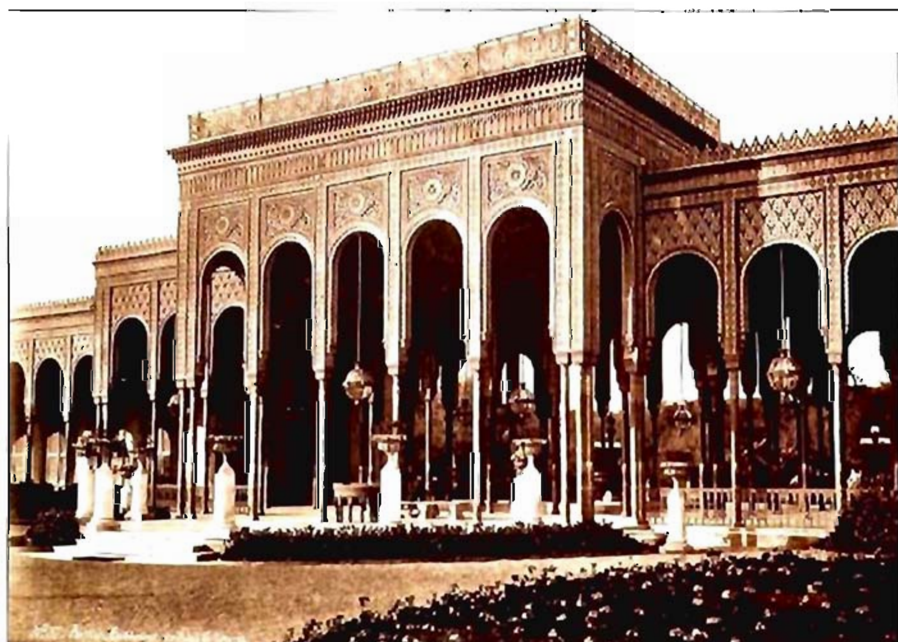
لوحة ٣٧٢ . ب. سباد: شجرة العذراء بالمطرية.



لوحة ٣٧٣ . ب . سباد .قلعة القاهرة .



لوحة ٣٧٤ . ب . سباد . سراي إسماعيل باشا بجزيرة الزمالك. من الخارج.



لوحة ٣٧٥ . ب . سباه : سراي اسماعيل باشا بجزيرة الزمالك. الرواق ذو البوائك.



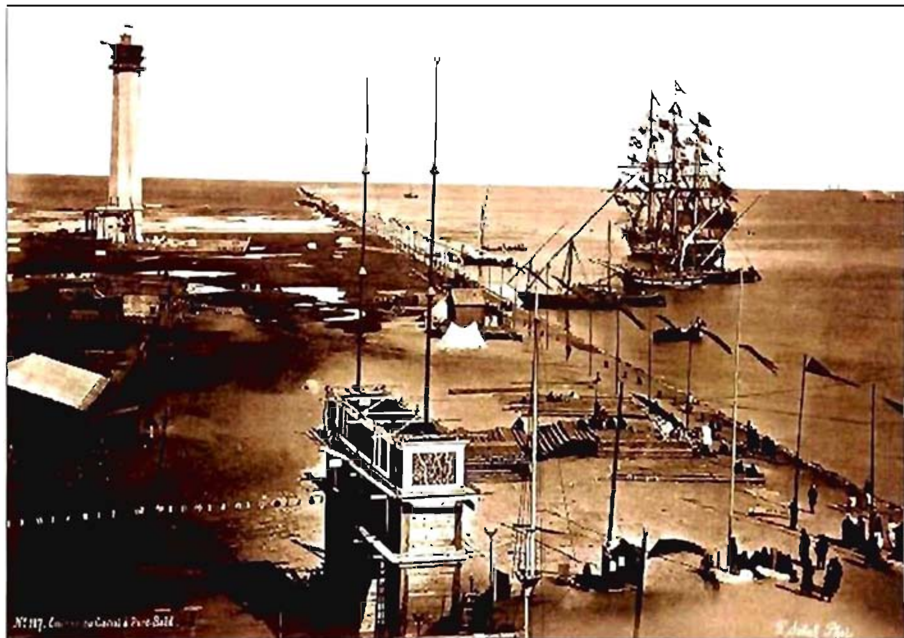
لوحة ٣٧٦ . ب . سباد : سراي إسماعيل باشا بجزيرة الزمالك. جانب من المبنى. الرواق المعقد.



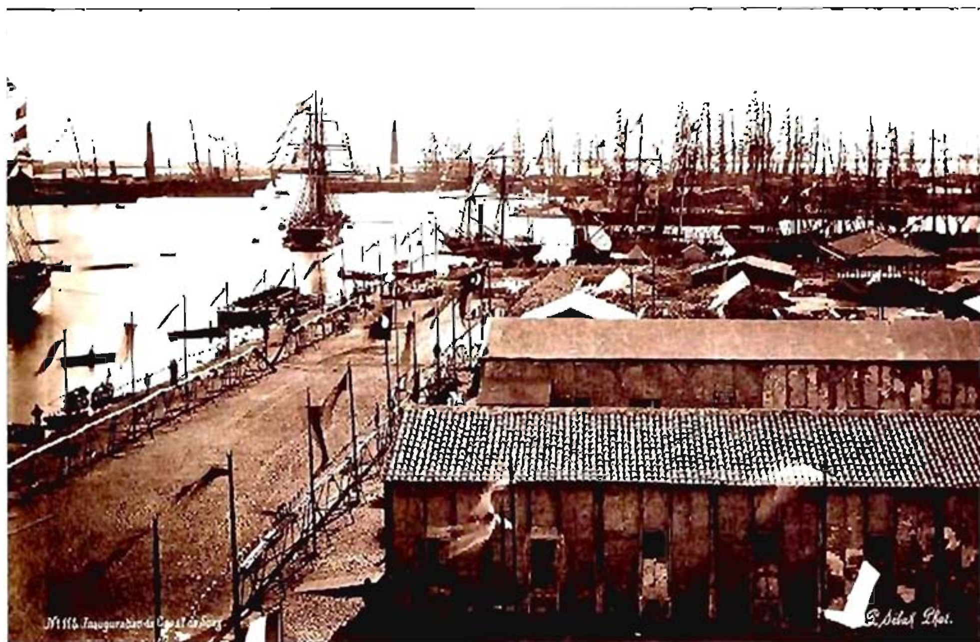
لوحة ٣٧٧ . ب . سباد : قصر محمد على بشبرا . جوسق الأبهاء .



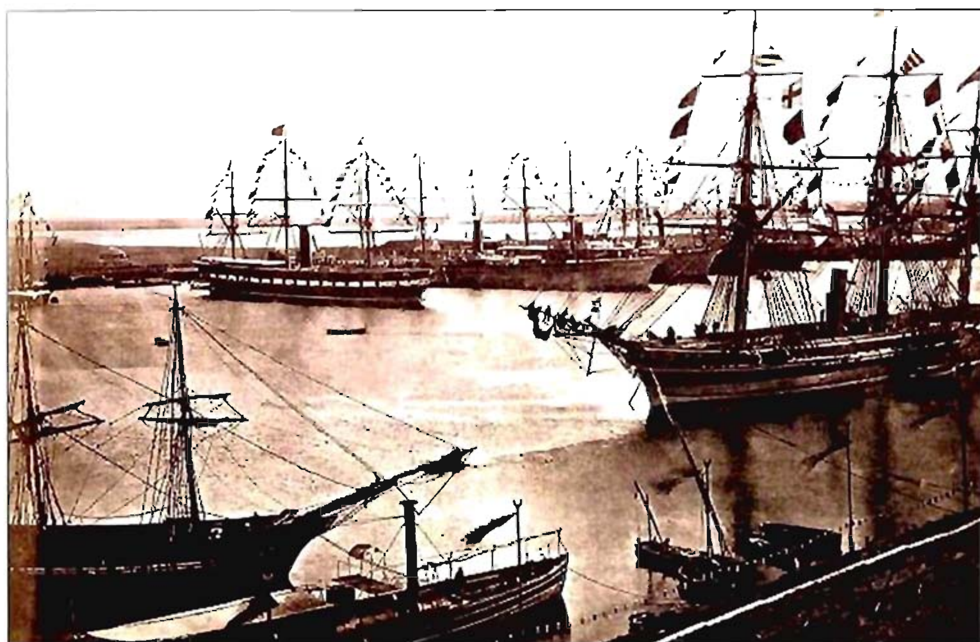
لوحة ٣٧٨ . ب . سباه . قصر محمد على بشبرا يطلّ على حوض المياه .



لوحة ٣٧٩ . ب . سباه : مدخل قناة السويس ببورسعيد .



لوحة ٢٨٠ . ب . سباه : حفل افتتاح قناة السويس.



لوحة ٣٨١ . ب . سباد : حفل افتتاح قناة السويس.



لوحة ٣٨٢ . ب. سباه: أسطول حفل افتتاح قناة السويس يخترق بحيرة التمساح .



لوحة ٣٨٣ . ب . سباه : قناة المياه العذبة بالإسماعيلية .



لوحة ٣٨٤ . أنطونيو بياتو: معبد فيله.

لوحة ٣٨٥ . أنطونيو بياتو: مسلّتا الأقصر.


A. Beato



لوحة ٣٨٦ . فيلكس بونفيس: كوبري قصر النيل ١٨٨١.

كلمة أخيرة



في هذه اللحظة التي أطوي فيها صفحات هذا الكتاب لإرساله الى المطبعة وأطوي معها المجلدات التي جمعت لوحات ومؤلفات هذه الكوكبة من الرحالة والفنانين والأدباء الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر وكتبوا عنها وأبدعوا رسوما وتصاويرَ لها ، أحسّ - شأني شأن غيري ممن طرقوا هذا الموضوع - أنني أودّع أصدقاء أعزاء عليّ عايشتهم سنين منذ بدأت في إعداد هذا الكتاب ، لم أتوقف فيه يوما أو بعض يوم عن الرجوع إلى لوحاتهم ومناقشة آرائهم . وأعلم أن بينهم مَنْ أثار حفيظتي بنقد لاذع أو سخرية مُرَة ، غير أنه كان بينهم مَنْ حرك إعجابي به وبوطني ومَنْ أثار في أعماقي زُهوًا بتاريخ بلادي .

ثم إنني لا أنسى أن نفرا منهم قد أولعوا بمصر وعشقوها وتمنّوا أنهم لو زاروها في شبابهم الباكر ، وأمضوا الأيام والليالي الطويلة حالمين بسحرها مأخوذين بما قرأوه في كتب الروّاد السابقين حتى استهوت بعضهم فصوّروها قبل أن يروها ، وأخذ البعض الآخر يعدّ للرحيل إليها فأتوا من أقاصي أوروبا وجابوا المسافات البعيدة وتحمّلوا في سبيل رؤية مصر وآثارها أعتى المشاق في عصر لم يكن فيه التجوال في بلادنا ميسور الوسائل المرفهة . ولست أشك في أن بعضهم قد شكّل لمصر قبل رؤيتها صورة أروع من الواقع الحيّ ، وأن بعضهم لم يرقَ خياله الى تصوّر روعة الواقع في مصر . ومن هنا كانت رحلة كل منهم نقطة تحوّل في حياته ، فالفنان أصبح أعمق فنا والأديب أشدّ نضجا .

ومن هنا فإني أحسّ الآن أني أودّعهم كما أودّع ثلة من الأصدقاء اقتربتُ منهم راغبا في الاستزادة من أدبهم وفنّهم فاقتحموا عليّ حياتي وزحموا وجداني ، فعشتُ بينهم وازداد تعلّقي بهم ولم تَعُدْ مراجعة كتاباتهم وتصفّح لوحاتهم إلا شُغْلي الشاغل ، فإذا هم ينصرفون عني غير تاركين إلا أطيافهم تواسيني . وإني حريص على أن أحيّيهم فرداً فردا شاكرا لهم إمتاعهم لي ولمن يطالع هذه الإطلالة متأملا ما تضم من لوحات . كما أتجه بالتحية الى ذكرى علماء الفيلق الثقافي - برغم العدوان الاستعماري الغاشم الذي شنّته الحملة الفرنسية بقيادة بونابرت - الذين تعرف لهم مصر صنيعهم العلمي وتذكرهم بالتقدير بعد أن سجّلوا في صفحات كتاب «وصف مصر» بالكلمة والصورة تاريخا لم يُتح لتاريخ آخر أن يُسجّل به بمثل هذا الشغف والدقة والروعة .

وأبدأ بذكر سافاري ذلك الرحالة الشاعري الشاب الذي هام بمصر بلدا وشعبا وأبدع في تصوير ذلك أي إبداع ، فإذا وصفها يجري به قلمه وكأنها أرض المتع أو الجنة التي وُعد بها المتقون .

ثم أُثنّي بفولني الذي أتى مصر بعين الجاسوس الطامع فيها الناعي على أوربا تركها لهذه البقعة من العالم الجديرة بأن تسقط سائغة في فم الاستعمار الأوربي فكشف كثيرا من مخبوء تراثها .

أما أنت أيها الفنان البارون دينون فإنني أرفع يدي تحية لك وأنت تتخذ من فرسك تكأة تصوّر عليها المشاهد التي تراها وسط المعارك حتى لا تضيع تفاصيلها عند عودتك . وهل كنت مع فروسيتك وأصالة إبداعك في التصوير غير الومضة التي انطلقت من مصر لترهص بظهور كتاب «وصف مصر» على أيدي علماء الحملة الفرنسية ؟

ولك أيها الفنان المبدع بريس دافن أو « إدريس أفندي » كما سمّيت نفسك تحية عرفان لكشفك بحسّك العبقري عن روعة الفن الإسلامي وجلاله .

وهل لمصر أن تنسى تلك الكوكبة من السان سيمونيين الممتلئة حماسة وإعجابا بمصر واندفاعا في إعلاء العديد من المنشآت التقنية على أرضها ، وعشقهم لأهل مصر الذي قد يغفر لهم إفراطهم في النزق والنزوات ؟

وأنت أيها الأديب الفذ چيرارده نرڤال ، كم كتبت عن مصر بحب صادق لأهلها يجعلنا نغضّ الطرف عن ولعك المحموم بفتنة نسائها .

وكم نحبّك يا فلوبير رغم سلاطة لسانك وسخرية لفتاتك : ذلك أنك أديب موهوب . وهل يمكن لأحد أن ينسى أن زيارتك لمصر هي التي برّأتك من الرومانسية وأعانتك على معايشة واقع الحياة بصدقها وغرابتها حتى أهديت عشاق الأدب مؤلفاتك الواقعية الشامخة ؟

وأنت يا تيوفيل جوتييه ما أرقّ وأعظم ما جرى به قلمك من حديث عذب عن بلادي التي عشقتها ، وهُرعتَ قبل أن تزورها لإنقاذ عنق شهرزاد من سيف شهريار فجعلته يمدّ في حياتها ليلة أخرى أضفت بها لأدبنا عملا شرقيا جديدا هو « ألف ليلة وليلتان » .

وكم أتمنّى أيها الكولونيل سيف يا سليماننا الفرنسي الأتبالي بترّهات شارل إدمون التي شكّل منها شخصية زفيران كاظافان ليقلّل بها من قدرك . فكم نعرف من تاريخك ما يكشف لنا عما يختلج في نفسك من إنسانية وبطولة . وما ينسى أحد في مصر أمجاداً أتحت بها لجيشها تحت قيادة ابراهيم باشا أن يمدّ قدما الى اليونان وأخرى الى الأناضول ويحرّك فزع أوربا فتتحالف قواها المتنافرة من أجل وقف زحف جيش مصر الجسور .

أما أنت يالوتي يا مَن دققت ناقوس الخطر جزعا على موت فيله عام ١٩٠٧ ، فلتنم قرير العين في قبرك فلم يضع هباء نداؤك الصارخ لإنقاذ معابد فيله أو يتبدّد في الهواء . إن معابد فيله تعلو اليوم قمة جزيرة إيجيليكا لتخفق إلى الأبد . ولو أنك نهضت من مرقدك اليوم لرأيت الماء منحسرا عن ساقيْ إيزيس بدلا من رؤية جذعها منعكسا على سطح الماء . . . أما عن آزياديه «صغيرتك التركية » ، فاهدأ بالا ، فلقد تحرّرت وانطلق إسارُها هي وأترابها من ذلّ عبودية الحريم . .

وأنتم أيها المصوِّرون الأفذاذ : ماريلا وتورنمين وبيلي وبيرشير وكرابليه وفرير وچيروم وفرومانتان ، أنى لي أن أودّعكم ولوحاتكم ملء قلبي وعيني وملء حسّي ووجداني . إنكم معي حيثما كنت وأصبحتم تزاملونني أينما صحوت وغدوت . غير أن ثمة صورة جرى بها قلم كاتبكم الفنان شارل بلان وهي حديثه عن كهل الإسكندرية الضرير وابنته بين يديه تقوده في مساره ، وما أوحى به هذا من رجوع الى أنتيجونا وهي تقود أباها أوديب وقد فقد بصره . كم

كان بودّي ـ شأن چان ماري كاريه ـ أن هذا الخيال والربط بين أنتيجونا وأوديب لا يفوتكم فيهبّ لتصويرها واحد منكم .

وفي وداع كتّاب الإنجليز وفنانيهم لست أنسى لفتة لورد كيرزون الرائعة حين اجتذبه صوت المؤذن ساعة الصلاة واستغرقته لحظة ورع عارمة جعلته يشهد بجلال هذا النداء المتسرب الى النفس المؤمنة بأضعاف ما تتركه جلبة الأجراس في أعناق الكنائس .

ولتكن لنا وقفة إجلال وعرفان مع المؤرخ الجاد إدوارد لين الذي جرّه حبّه لمصر لأن يتسمّى باسم «منصور أفندي» ووهب حياته لوضع كتاب «المصريون المعاصرون . عاداتهم وتقاليدهم» ، فخلّفت له موضوعيته وأمانته تقديرا في النفوس ما يزال يضمره قراء كتابه الذي بقي دائما باقة زهر في ذكراه العطرة .

وإذا كان لنا أن نودّع بعض ضيوفنا ممن سلقونا بألسنة حداد فإن كرم الضيافة الشرقية يأبى علينا إلا أن نذكرهم بالخير وقد رحلوا . فمن هؤلاء مارك توين صاحب الناب الجارح واللدغات المرّة والاستخفاف بالبشر . إننا نغفر له لاسيما إذا ما علمنا أنه لم ينج من هجائه أحد . . . . حتى نفسه .

وثاكري المولع منذ فطامه بالسخرية التي أغدقها على العالم كله ، لن نتردد في أن نصفّق له في فتور تصفيقة أو تصفيقتين ، إذ قد خرج على طبيعته الساخرة فإذا به ينحني إعجابا أمام فن العمارة الإسلامية ، وحسبه منا هذا وحسبنا منه ذاك .

وكنجليك المتعصّب للإنجليز والمعادي لجميع شعوب الأرض وبخاصة الشرق ، فمع ما في روايته من حيف وجور إلا أن كتابه «إيوثن» على هذا يعدّ من الأعمال الأدبية الممتعة .

ولنتوقف قليلا أمام لوسي داف جوردون ملاك الرحمة ، تلك السيدة الرقيقة ذات القلب الذهبي التي وفدت إلى مصر تلمّسا للشفاء من دائها ، ولنهمس لها في ودّ صادق : إننا أوفياء لذكراك وذكرى تعاطفك مع أهل مصر وهيامك بهم وهيامهم بك ، حتى وقف على بابك يوما شيخ العرب يطلب يدك بكل ما يملك ، فقد بدوت في عينيه أميرة عربية عريقة جديرة بعنترة بن شداد أو بأبي زيد الهلالي .

ولنودّع في النهاية ثلّة المصورين الإنجليز والأمريكيين : لويچي ماير وإدوارد لير وهولمان هنت وداڤيد روبرتس وجون فردريك لويس ووليام بارتلت وبريدچمان وڤُلتر جولد ، شادّين على أيديهم شاكرين لهم إبداعهم لأعمال ستظل تُثري وجدان الملايين ، وتستهويهم الى مصر القديمة التي خلّدوا صورا منها في لوحاتهم الرائعة .

* * *



ثبت المراجع

المجلد الثاني:

الباب الثاني التصوير الاستشراقي :

* Ackerman, M. Gerald: **American Orientalists.** ACR Edition 1994.

* Alazard, Jean : **l'orient et la peinture française au XIXe siècle : De Delacroix à Renoir. Paris 1930** .

* Ballantine, James : **The life of David Roberts, A&C.** Black, Edinburgh 1866.

* Carré, Jean - Marie : **Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte.** Le Caire 1932.

* Coste, Pascale : **Architecture Arabe ou Monuments du Caire.** Mesuré et dessinés de 1818 a` 1825 par Pascale Coste. Typographie de Firmin Didot frères. Imprimerie de l'Institut de France. Rue Jacob, 56.

* Farmer, J.David: **Picturing the Middle East. A Hundred Years of European Orientalism. A Symposium. Dahesh Museum. New Yark 1996.**

* Farrère, Claude: **Cent Dessins de Pierre Loti. Arrault 1948**

* Guiterman, Helen : **David Roberts R.A. 1796-1864.** London 1981.

* Huyghe, René: **Delacroix.** Thames and Hudson 1963

* **Juler, Caroline: Najd.** Collection of Orientalist Paintings. Mathaf Gallery. London 1991

* Jullian, Philippe : **Les Orientalistes.** Office de Livre. Fribourg. Suisse 1977.

* Loti, Pierre: **Aziyadé.** Calmann- Lévy Editeur 1869.

* Loti, Pierre: **les Désenchantées.** Calmann-Lévy Editeur 1906.

* Mayer, Luigi : **Views in Egypt,** from the Oriental drawings in the possession of sir Robert Ainslie, R. Bowyer. Historic Gallery. Pall-Mall. London 1804.

* Moreau, Vauthier : **Gérome, Peintre et Sculpteur, l'homme et l'artiste. Paris1906.**

* Perocce, Guido : **Ippolito Caffi. 1809-1866.** Marsilio Editori. Venesia 1979.

* Rhone, Arthur : **L'Egypte à petites Journées : Le Caire d'autrefois**. Paris 1910.

* Roberts, David : **Egypt and Nubia**. From drawings made on the spot, with historical description by William Brockeden, lithographs by Louis Haghe. London 1846-48. F.G. Moon. 20 Threadneedle Street. Publisher in ordinary to her Majesty.

* Searight, Sarah : **The British in the Middle East**. East -West publications. London and the Hague 1979.

* Thornton, Lynne: **les Orientalistes Peintres Voyageurs 1828 - 1908**. ACR Edition 1983.

* Verrier, Michelle : **The Orientalists**. Academy Edition . London 1979.

* Fine Art Society : **Eastern Encounters, Orientalist Painters of the 19 th Century**. 26 June-28 July 1978.

* Fine Art Society : **North African Travellers. Casablanca to Cairo** 7-13 May 1974.

* Fine Art Society : **Travellers, Beyond the Grand Tour**. 23 July . London 1980.

* Kodak -Pathé : **Temps de Flaubert : Les Premiers photographes 1860**. Une exposition du Departement des relations publiques de Kodak pathé. Paris, Septembre1980.

* Scottish Arts Council Touring Exhibition : **David Roberts, is Adventurer, 1981.**

* **La Description de l'Egypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'Expédition de l' Armée Française.** Publié par les ordres de sa majesté l' Empereur Napoléon le Grand à Paris, l' Imprimerie Imperiale 1809 .

موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . (*)

١ ـ الفن المصري : العمارة / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧١ – طبعة ثالثة / ٢٠٠٠

٢ ـ الفن المصرى : النحت والتصوير / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٢ – طبعة ثالثة / ٢٠٠٠

٣ ـ الفن المصري القديم : الفن السكندري والقبطي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٦
طبعة ثانية / ٢٠٠١

٤ ـ الفن العراقي القديم / دراسة/ طبعة أولى / ١٩٧٤

٥ ـ التصوير الإسلامي الديني والعربي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٨

٦ ـ التصوير الإسلامي الفارسي والتركي / دراسة/ طبعة أولى / ١٩٨٣

٧ ـ الفن الإغريقي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨١ – طبعة ثانية / ٢٠٠١

٨ ـ الفن الفارسي القديم / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨٩

٩ ـ فنون عصر النهضة / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨٨

١٠ ـ فنون عصر النهضة «الرنيسانس» طبعة ثانية فاخرة / ١٩٩٦

١١ ـ فنون عصر النهضة «الباروك» طبعة ثانية فاخرة / ١٩٩٧

١٢ ـ فنون عصر النهضة «الروكوكو» طبعة أولى فاخرة / ١٩٩٨

١٣ ـ الفن الرومانى/ دراسة / طبعة أولى / ١٩٩٣

١٤ ـ الفن البيزنطي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٩٤

١٥ ـ فنون العصور الوسطى/ دراسة طبعة أولى / ١٩٩٤

١٦ ـ التصوير المغولي الإسلامي في الهند / دراسة / طبعة أولى / ١٩٩٤

١٧ ـ الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى تور انجاليلا / طبعة أولى / ١٩٨٠
طبعة ثانية / ١٩٩٥

١٨ ـ القيم الجمالية في العمارة الإسلامية / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨١ – طبعة ثانية / ١٩٩٤

١٩ ـ الإغريق بين الأسطورة والإبداع / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٨ – طبعة ثانية / ١٩٩٤

٢٠ ـ ميكلا نجلو / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨٠

٢١ ـ فن الوسطي من خلال مقامات الحريري [أثر إسلامي مصور] / دراسة وتحقيق /
طبعة أولى/ ١٩٧٤ – طبعة مكتملة فاخرة / ١٩٩٣

٢٢ ـ معراج نامة [أثر إسلامي مصوّر] / دراسة وتحقيق / طبعة أولى / ١٩٨٧

أعمال الشاعر أوفيد

٢٣ ـ ميتامور فوزس [مسخ الكائنات] / ترجمة/ طبعة أولى ١٩٧١
طبعة رابعة / ١٩٩٧ – طبعة خامسة شعبية / ١٩٩٧

٢٤ ـ أرس أماتوريا [فن الهوى] / ترجمة/ طبعة أولى / ١٩٧٣ – طبعة ثالثة / ١٩٩٢

أعمال جبران خليل جبران

(*) الصور الملونة بالأجزاء الثمانية الأولى من الطبعة الأولى لهذه الموسوعة طبعت بمؤسسة ريتبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة ـ يونسكو ـ

٢٥ـ النبي : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٥٩ - طبعة تاسعة / ٢٠٠٠
٢٦ـ حديقة النبي : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٠
طبعة ثامنة / ٢٠٠٠
٢٧ـ عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى/ ١٩٦٢
طبعة خامسة / ٢٠٠٠
٢٨ـ رمل وزبد : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٣ - طبعة سادسة / ٢٠٠٠
٢٩ـ أرباب الأرض : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٥
طبعة رابعة / ٢٠٠٠
٣٠ـ روائع جبران خليل جبران . الأعمال الكاملة / ترجمة / طبعة أولى/ ١٩٨٠
طبعة ثانية / ١٩٩٠
٣١ـ كتاب المعارف لابن قتيبة / تحقيق / طبعة أولى / ١٩٦٠ - طبعة سادسة / ١٩٩٢
٣٢ـ مولع بفاجنر : لبرناردشو / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٥ - طبعة ثانية / ١٩٩٢
٣٣ـ مولع حذر بفاجنر / دراسة نقدية / طبعة أولى / ١٩٧٥ - طبعة ثانية / ١٩٩٣
٣٤ـ المسرح المصري القديم : لإتيين دريوتون/ ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٧
طبعة ثانية / ١٩٨٩
٣٥ـ إنسان العصر يتوّج رمسيس / تأليف/ طبعة أولى / ١٩٧١
٣٦ـ فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لبيير دانينوس/ ترجمة/ طبعة أولى / ١٩٦٤
- طبعة ثانية/ ١٩٨٩
٣٧ـ إعصار من الشرق أو جنكيز خان / تأليف / طبعة أولى / ١٩٥٢
طبعة خامسة / ١٩٩٢
٣٨ـ العودة إلى الإيمان : لهنري لنك / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٥٠
طبعة رابعة / ١٩٩٦
٣٩ـ السيد آدم : لبات فرانك / طبعة أولى/ ١٩٤٨ - طبعة ثانية / ١٩٦٥
٤٠ـ سروال القس : لثورن سميث / طبعة أولى / ١٩٥٢ - طبعة ثانية / ١٩٧٦
٤١ـ الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٤٢ - طبعة ثانية / ١٩٥٢
٤٢ـ قائد البانزر : للجنرال جوديريان / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٠
٤٣ـ حرب التحرير / تأليف بالمشاركة / طبعة أولى / ١٩٥١ - طبعة ثانية / ١٩٦٧
٤٤ـ تربية الطفل من الوجهة النفسية / ترجمة بالمشاركة / طبعة أولى / ١٩٤٤
٤٥ـ علم النفس في خدمتك / ترجمة بالمشاركة / طبعة أولى / ١٩٤٥
٤٦ـ مصر في عيون الغرباء من الرحّالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ ـ ١٩٠٠)/ دراسة
طبعة أولى/ ١٩٨٤ - طبعة ثانية فاخرة / ٢٠٠٢
٤٧ـ مذكراتي في السياسة والثقافة / تأليف / طبعة أولى / ١٩٨٨

طبعة ثانية / ١٩٩٠ - طبعة ثالثة / ٢٠٠٠

٤٨ - المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية [إنجليزي - فرنسي - عربي] إعداد وتحرير / طبعة أولى / ١٩٩٠

٤٩ - موسوعة التصوير الإسلامي / طبعة أولى / ٢٠٠٢

٥٠ - الفن والحياة/ دراسة/ طبعة أولى / ٢٠٠٢

بالفرنسية

٥١ - Ramsès Re- Couronné. Hommage Vivant au Pharaon Mort "UNESCO"1974

بالإنجليزية

٥٢ - In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO" 1972.

٥٣ - The Muslim Painter and the Divine. Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group. Park Lane Publishing Press. London 1981.

٥٤ - The Mirinj Mameh: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays Presented to I.Edwards. The Egypt Exploration Society . London 1988.

أبحـــاث

* The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1979.

* Problématique de la Figuration dans L'Art Islamique.

* La Figuration Sacrée.

* La Figuration Profane.

* Plastique et Musique dans L'art pharaonique.

* Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهري يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France. 73 Année. Paris. 11, Marcelin - Berthelot 1973.

* المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة « مواقف» عدد ٢ أيار ١٩٧٤ . بيروت .

* حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

* رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادي الجسرة الثقافي بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .

* إطلالة على التصوير الإسلامي : العربي والفارسي والمغولي والتركي . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبوظبي .

* سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوبوليس» في الوطن العربي. بحث قُدّم إلى «ندوة العالم العربي أمام التحدي العلمي والتكنولوجي». معهد العالم العربي بباريس. ديسمبر ١٩٩٠.

* الدولة والثقافة. وجهة نظر من خلال التجربة. محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبي. نوفمبر ١٩٩٣.

* التصوير الإسلامي بين الإباحة والتحريم. بحث ألقي في الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان. الأردن في المدة من ٥ إلى يوليه ١٩٩٥.

* تساؤلات حول هويّة التصاوير الجدارية في پايستوم. بحث ألقي في مؤتمر «مصر في إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى» المنعقد بروما في المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥

* الفن والحياة. محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة في ٦ مارس ١٩٩٦. الموسم الثقافي - الفني.

* نظرية الفن. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبو ظبي. أبريل ١٩٩٦.

* فنون عصر النهضة «الرنيسانس». محاضرة ألقيت بمركز تكنولوجيا المعلومات للحفاظ على التراث في ٢٤ مارس ١٩٩٧.

* التطهّر النفسي من خلال الفن. محاضرة ألقيت بفندق ميريديان القاهرة في ٤ يوليه ١٩٩٧ بدعوة من مجلة الطب النفسي (محاضرة عكاشة).

* فنون عصر النهضة «الباروك». محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبوظبي في ١١ نوفمبر ١٩٩٧.

* فنون عصر النهضة «الروكوكو». محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبو ظبي. مارس ١٩٩٩.

تحت الطبع:

فنون الشرق الأقصى: فنون الهند

فنون الصين

فنون اليابان.





الناشىء

ثـــروت عكـــــاشه



وُلِدَ بالقاهرة عامَ ١٩٢١، وتخرَّج فى الكليَّة الحربيَّة عامَ ١٩٣٩، ثمَّ فى كليَّة أركان الحرب عامَ ١٩٤٨. فاز بجائزة «فاروق الأول العسكرية» الأولى فى مسابقة القوات المسلَّحة للبحوث والدراسات العسكرية عام ١٩٥١. حصل على دبلوم الصَّحافة من كليَّة الآداب جامعة فؤاد الأوَّل (القاهرة) عام ١٩٥١. ونالَ درجةَ الدكتوراه فى الأدب من جامعة السوربون بباريس (١٩٦٠). وشاركَ فى حرب فلسطين (١٩٤٨) وفى ثورة يوليه (١٩٥٢).

عُيِّنَ رئيسًا لتحرير مجلَّة التَّحرير (٥٢ ـ ١٩٥٣)، ثمَّ مُلحقًا عسكريًّا بالسِّفارة المصريَّة ببرن ثمَّ باريس ومدريد (٥٣ ـ ١٩٥٦)، ثمَّ سفيرًا لمصرَ فى روما (٥٧ ـ ١٩٥٨)، ثمَّ وزيرًا للثَّقافة (٥٨ ـ ١٩٦٢)، وشغَلَ منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلىّ المصرىّ (٦٢ ـ ١٩٦٦)، ثمَّ منصبَ نائب رئيس الوزراء ووزير الثَّقافة ورئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (٦٦ ـ ١٩٧٠). ثمَّ عُيِّنَ مساعدًا لرئيس الجمهوريَّة للشئون الثَّقافيَّة (٧٠ ـ ١٩٧٢)، وعملَ أستاذًا زائرًا بالكوليج ده فرانس بباريس لمادَّة تاريخ الفنّ (١٩٧٣)، وانتُخبَ زميلاً مُراسلاً بالأكاديميَّة البريطانيَّة الملكيَّة (من ١٩٧٥ـ   )، كما انتخب رئيسًا لجمعية الصداقة المصرية الفرنسية (من ١٩٦٥ـ   ).

انتُخب عضوًا بالمجلس التَّنفيذىِّ لمنظَّمة اليونسكو (٦٢ ـ ١٩٧٠)، كما عملَ نائبًا لرئيس اللَّجنة الدَّوليَّة لإنقاذ فينيسيا وآثارها (٦٩ ـ ١٩٧٨). انتُخب رئيسًا للَّجنة الثَّقافيَّة الاستشاريَّة لمعهد العالم العربى بباريس (١٩٩٠ ـ ١٩٩٣). منحته الجامعة الأمريكية بالقاهرة درجة الدكتوراه الفخرية فى العلوم الإنسانية (١٩٩٥).

فاز بجائزة الدولة التقديرية عن الفنون عام ١٩٨٨. وانتخب عضواً بالمجمع العلمى المصري عام ١٩٩٧. فاز بجائزة مبارك للفنون عام ٢٠٠٢.

ومن بين الأوسمة والميداليات التى نالها وسام اللجيون دونير (وسام جوقة الشرف الفرنسى) بدرجة كوماندور (١٩٦٨)، ووسام الفنون والآداب الفرنسى بدرجة كوماندور (١٩٦٥)، والميدالية الفضية لليونسكو تتويجا لجهوده فى إنقاذ معبدى أبو سمبل وآثار النوبة (١٩٦٨)، والميدالية الذهبية لليونسكو لجهوده فى إنقاذ معابد فيله وآثار النوبة (١٩٧٠)، والميدالية الفضية التذكارية لليونسكو عام ٢٠٠١ تكريما له بمناسبة مرور ٢٠ سنة على حملة إنقاذ آثار النوبة (١٩٦٠ ـ ١٩٨٠).

موقع المؤلف على الإنترنت
213.42.123.197/Tharwat/book/file.html

رودلف إرنست: الرسالة

